S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

DREIUNDVIERZIGSTER JAHRGANG
1927—1928

MÜNCHEN 1928 / F. BRUCKMANN A.-G.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Bernhart, Josef. Gespräch über Plastik I. Teil 356
— — II. Teil 361
Bredt, E.W. Odilon Redon 1840—1916 81
Briner, Eduard. Der Bildhauer Hermann Hubacher 141
— — Giovanni Giacometti 218
Busch, Wilhelm. Über die Malerei . . 150

Carus, C. G. Kunst und Wirklichkeit 88
Cornelius, Peter von. An Josef Görres 121

Delius, Rudolf von. Die Zweckmäßigkeit der Kunst 207
Dorner, A. Die Karikatur 270
Dürer und das klassische Altertum . 242
Duve, Helmuth. Carl Milles 20

Ehl, Heinrich. Europäische Kunst der Gegenwart 51

Frerking, Johann. Künstlerbund-Ausstellung im Kunstverein Hannover 249

Geiger, Willi. Konzeption 149
Grimschitz, Bruno. Peter Krafft's Wandbilder in der Wiener Hofburg . . . 161

Haenel, Erich. Kunst in Sachsen vor 100 Jahren 368
Hildebrands Briefe an Fiedler 217
Höhn, Heinrich. Adolf Schinnerer als Maler 386

Kiener, Julius. Ein Werk gegenwärtiger tirolischer Bildnerei 108
Klapheck-Strümpell, Anna. Die Ausstellung »Deutsche Kunst Düsseldorf 1928« 308
Krzysanowska, Eva. Die Symbolik indischer Kunst 322

Lindemann, Reinhold. Willi Schmid 208
— — Die Bildhauerin Elisabeth von Esseö 213
Luz, W. A. Drei unbekannte Bildnisse von Ferdinand von Rayski 197

Messer, Richard. Cuno Amiet 113
Mühlmann, Kai. Anton Faistauer . . 280

N. N. Böcklins Führerschaft in unserer Zeit 1
— — Die Darmstädter Ausstellung 1927 63
— — Ein Jacob Burckhardt-Buch . . 88
— — Mittelalterliche Bildmalerei . . 105
— — Ein künstlerischer Wettbewerb 137
— — Aus Adolf Hildebrands Briefen an Fiedler 217
— — Gedanken zur Kunst 223
Neugass, Fritz. Emile Othon Friesz . 379
Nevermann, Hans. Primitive Kunstmaler 330

Ottmann, Franz. Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten 92
— — Religion und Landschaft 385

Passarge, Walter. Die Fresken von Kay H. Nebel in Schleswig 289
Pfister, Kurt. Neues aus der Mannheimer Kunsthalle 41

Rieß, Margot. Der Maler Dietrich . . 55
Roehrer, Carl. Die Gruftkapelle August Thyssen 225
Roh, Franz. Bemerkungen zur nachexpressionistischen Malerei Italiens 169
— — Farblichtmusik und ihre Korrektur 278
— — Gegenstandsbetonte Kinderzeichnungen 375

Schmidt, P. F. Walter Schulz-Matan 227
Schürer, Oskar. Zu den Bildern von Eugen Zak 73
— — Werke von Ivan Mestrović . . 183
— — Skulptur und Motiv 262
Stolze, Gustav. Fritz Koelle 273

Werner, Bruno E. Albert Birkle . . 127
— — Die Abenteuer des Prinzen Achmed 155
— — Herbstausstellung der Akademie, Berlin 181
— — Die Zeichnungen van Goghs . . 191
— — Berliner Secession 233
— — Die Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen 265
— — Frühjahrsausstellung der Akademie, Berlin 297
— — Österreich. Kunst 1700 bis 1928 329
Widmer, Karl. Hermann Binz, Karlsruhe 100
Wiegrefe, A. W. Schlüssellochbilder . 129
Wolf, Georg Jacob. Münchner Neue Sezession 1927 29
— — Jubiläumskunstausstellung Kassel 1927 64
— — Eine Geschichte der Münchner Malerei 103
— — Adolf Hengeler † 154
— — Zu den Bildern von Walter Teutsch 201
— — Ausstellung im Münchner Glaspalast 1928 336

Namen-Verzeichnis

Seite

Amiet, Cuno 113
Antes, Adam 63

Beckmann, Max 234
Beda, Giulio 348
Binz, Hermann 100
Birkle, Albert 127
Böcklin, Arnold 1. 49. 348
Bosch, Hieronymus 270
Brueghel, Peter 270
Burckhardt, Jacob 88
Busch, Wilhelm 150

Carrá, Carlo 173
Carus, C. G. 88
Casorati, Felice 176
Caspar, Karl 39
Caspar-Filser, Maria 39
Chirico, Giorgio 173
Corinth, Lovis 71
Cornelius, Peter von 121
Coubine 52

Dahl, Joh. C. 370
Daumier, Honoré 272
Dietrich, Adolf 55
Dill, Ludwig 346
Dix, Otto 233
Dreßler, A. W. 300
Dürer, Albrecht 242

Edzard, Kurt 181
Erler, Fritz 313
Esseö, Elisabeth von 248

Seite

Faistauer, Anton 280
Fiedler, Conrad 217
Foucquet, Jean 105
Friedrich, Caspar David 370
Friesz, Emile Othon 379
Fuhr, Xaver 181

Geigenberger, Otto 342
Geiger, Willi 38. 148
Gheeraerts d. J. 94
Giacometti, Giovanni 218
Gleichmann, Otto 249. 262
Gogh, Vincent van 191
Goldschmitt, Bruno 340
Goya, Francesco 270
Gris, Juan 52
Groß, George 181. 236. 300
Gulbransson, Olaf 348

Hahn, Hermann 253
Haider, Karl 49
Haiger, Ernst 225
Heine, Thomas Theodor 34
Hengeler, Adolf 154. 346
Hildebrand, Adolf 217
Hodler, Ferdinand 49
Hofer, Karl 236. 262
Hogarth 94
Howard, Francis 98
Hubacher, Hermann 141
Hüther, Julius 39

Jagerspacher, Gustav 39

Kersting, Georg Friedrich 370
Klee, Paul 236
Koelle, Fritz 181. 273
Kokoschka, Oskar 50. 300
Kolbe, Georg 253
Kolitz, Louis 66
Kollwitz, Käthe 181
Krafft, Peter 161
Krauskopf, Bruno 236. 300
Krüger, Franz 161
Kubin, Alfred 181

Landenberger, Christian 346
Lauterburg, Martin 38
Lawrence 96
Leipold, Karl 340
Lenk, Franz 236
Liebermann, Max 298

Manet, Edouard 265
Marcks, Gerhard 254
Mense, Karl 37
Mestrović, Ivan 183
Milles, Carl 20
Munch, Edvard 50

Nauen, Heinrich 181
Nebel, Kay H. 68. 289
Neumann, Max 181
Nückel, Otto 36

Olde, Hans 67
Oppi, Ubaldo 174
Orpen, William 98

Pechstein, Max 38. 181
Per Krohg 52

Rayski, Ferdinand von 197, 370
Redon, Odilon 81
Reiniger, Lotte 155
Reynolds, Joshua 96
Richter, Ludwig 370
Rohlfs, Christian 256

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NAMEN-VERZEICHNIS — ORTS-VERZEICHNIS — GEDANKEN ÜBER KUNST

Seite

Salietti, Alberto 174
Samberger, Leo 342
Santifaller, Franz 108
Schinnerer, Adolf 386
Schmid, Wilhelm (Berlin) 234
Schmid, Willi (München) 208
Schnorr v. Carolsfeld, Julius 370
Scholtz, Julius 370
Schrimpf, Georg 36
Schulz-Matan, Walter 37. 63. 227
Seidl, Alois 37
Seiffert-Wattenberg, Richard 262
Sintenis, Renée 181
Steppes, Edmund 340

Teutsch, Walther 39. 201

Unold, Max 36

Vocke, Alfred 68

Wackerle, Josef 348

Zak, Eugen 73
Zanini, G. 176
Zeller, Magnus 234

Orts-Verzeichnis

Berlin. Herbstausstellung der Akademie 181
Secession 233
Die Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen 265
Frühjahrsausstellung der Preuß. Akademie 297
Österreichische Kunst 1700—1928 . . 329

Darmstadt. Die Ausstellung 1927 . . 63
Dresden. Kunst in Sachsen vor 100 Jahren 368
Düsseldorf. Ausstellung »Deutsche Kunst 1928« 308

Hamburg. Europäische Kunst der Gegenwart 51
Hannover. Künstlerbund-Ausstellung im Kunstverein 249

Kassel. Jubiläums-Kunstausstellung 1927 64

Landsberg bei Mülheim a. Rh. Die Gruftkapelle August Thyssen . . . 225

Mannheim. Neues aus der Kunsthalle 41
München. Die Neue Sezession 1927 29
Ausstellung im Glaspalast 1928 . . 336

Pittsburgh. Wettbewerb des Carnegie-Instituts 137

Schleswig. Die Fresken von Kay H. Nebel 289

Wien. Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten . . . 92
Peter Kraffts Wandbilder in der Hofburg 161

Bücherbesprechungen

Christoffel, Ulrich. Die Deutsche Kunst als Form und Ausdruck 264

Drey, Franz. Carlo Crivelli und seine Schule 136

Neumann, Carl. Jacob Burckhardt . 88

Uhde-Bernays, Hermann. Die Münchner Malerei im 19. Jahrh., II. Teil 103

Wolf, G. J. Ein Böcklin-Volksbuch 136

Gedanken über Kunst

Dürer und das klassische Altertum . 242

Justi, Ludwig 246

Porträts 224

Religion und Landschaft 385

Wandmalerei 223

II. Bilder

Seite

Achmann, Josef. Winterlandschaft . . 354
Ahrens, Heinrich. Familienbild . . . 65
Albiker, Karl. Frauenbildnis 246
Alt, Rudolf. Bildnis Frau Pausinger geg. 329
— — Liegender Hirsch 332
— — Prater 333
Altherr, Heinrich. Schiffbrüchige geg. 344
Amiet, Cuno. Bernerin . . . . . geg. 113
— — Die gelben Mädchen 113
— — Jungbrunnen. Das Suchen . . . 114
— — Jungbrunnen. Das Jungsein . . 115
— — Winterlandschaft 116
— — Komposition 117
— — Obsternte 118
— — Frau Amiet und der Maler . . 119
— — Richesse du soir 120

Bachmann, Paul. Landschaft mit Schneckenhaus 310
Beckmann, Max. Selbstbildnis 238
— — Interieur mit Fernrohr 322
Berend-Corinth, Charlotte. Die Hängematte 242
Binz, Hermann. Schlafende 100
— — Sitzendes Mädchen 101
— — Sinnende 102
— — Bewegungsstudie 104
Birkle, Albert. Abendsonne in Tirol . 126
— — Passau 127
— — Antiquitäten-Haas 128
— — Beuron 129
— — Schlesischer Winter 130
— — Ahasver 131
— — Tiergartenherbst 132
— — Nächtliche Autostraße 133
— — Maler Kath 312
Bissier, Jul. H. Badehaus auf Reichenau 311
Bleeker, Bernhard. Büste Arthur Kampf 38
Bock, Ludwig. Stilleben mit Masken 351
Böcklin, Arnold, Melancholia . . geg. 1
— — Wassernymphe mit Füllhorn . . 1
— — Prometheus mit Adam und Eva beim ersten Feuerchen 2
— — Der gefesselte Prometheus . . 3
— — Die Götter Griechenlands . . . 5
— — Venus und Amor 6

Seite

Böcklin, Arnold. Venus anadyomene 7
— — Die sterbende Kleopatra 8
— — Flora . . . . . geg. 8
— — Altrömische Maifeier 9
— — Kreuzabnahme 10
— — Überfall von Seeräubern . . . 11
— — Syrinx flieht vor Faun 12
— — Der hl. Antonius predigt den Fischen 13
— — Francesca da Rimini 14
— — Venus anadyomene 15
— — Der Krieg 16
— — Die Pest 17
— — Teilstück des Triptychons »Venus genitrix« 18
— — In der Gartenlaube 19
Borra. Halbakt 178
Buchheimer, O. Brunnenmühle in Brugg 376
Busoni, Rafaello. Toskanischer Abend 305

Carrà. Carlo. Festwiese 169
— — Die Tochter des Lot 180
Carte, Anto. Mutterschaft 137
Carus, C. G. Kahnfahrt auf der Elbe geg. 368
— — Friedhof auf dem Oybin 369
Caspar, Carl. Felizitas . . . . . geg. 32
— — Noli me tangere 260
Caspar-Filser, Maria. Die Malerin . 261
— — Der Balkon 357
Chagall, Marc. Ansicht von Witebsk geg. 41
Champion, Theo. Spätherbst 256
Chirico, Giorgio. Der Sklave und sein Pferd 179
Clarenbach, Max. Sommermorgen am Niederrhein 319
Connard, Philip. Jane Connard . . . 98
Corinth, Lovis. Nizza 50
Croll, C. R. Landschaft bei Klostergrab 373

Delacroix, Eugène. Türkischer Frauenraub 45
Despiau, Charles. Bildnisbüste geg. 137
Deusser, August. Gegend bei Xanten 327

Seite

Dietrich, Adolf. Wintergäste 55
— — Winterabend am Untersee . . . 56
— — Berlingen am Untersee . . geg. 56
— — Mädchen mit Maikäfer 57
— — Morgenmondschein 58
— — Winterlandschaft 59
— — Herbstlandschaft 60
— — Garten im Sommer 61
— — Häuser und Bäume 62
Dill, Ludwig. Gewitter im Moor mit Wolkenschatten 348
Dix, Otto. Der Dichter Däubler . . . 248

Eberz, Josef. Wintertag 36
Edzard, Kurt. Fräulein B. 241
Ehmsen, Heinrich. Meine Kinder . . 32
Erbslöh, Adolf. Callas 29
Esseö, Elisabeth von. Porträtbüste Ruth Schaumann 213
— — Sitzende, Hand unter Kinn . . 214
— — Bewegungsstudie für Stein . . . 215
— — Kauernde 215
— — Terrakottafigur 216
— — Annunziata 217

Faistauer, Anton. Stilleben 280
— — Mutter und Kind . . . . geg. 280
— — Gardone sopra am Gardasee . . 281
— — Fürsterzbischof Ignazius von Salzburg 282
— — Die Schwester des Künstlers . 283
— — Flucht nach Ägypten 284
— — Anbetung 285
— — Heimsuchung 286
— — Glasfensterentwurf. Marienleben 287
— — Damenbildnis 308
Feldbauer, Max. Schimmel-Gespann . 249
Felix, J. Gandria 374
Fendi, Peter. Bauernpaar bei einem Bildstock 331
Friedrich, C. D. Fischer am Seestrand 368
Friesz, E. O. Landschaft in Portugal 379
— — Weinernte 380
— — Blick aus dem Fenster 381
Funi, Achille. Frauenkopf 174

Gainsborough, Th. Miss Tyler of Bath 94

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

Geiger, Willi. Guardia Civil 30
— — Teneriffablumen 148
— — Pyrenäenstadt 150
— — Frauenbildnis 151
— — Teneriffa 152
— — Toledo . . . . . geg. 152
— — Bildnis eines Deutsch-Portugiesen 153
— — Blumen 309
Genin, Robert. Mädchen im Freien . 237
— — Tänzerinnen 243
Gheeraerts, d. J. Königin Elisabeth . 93
Giacometti, Giovanni. Selbstbildnis . 218
— — Die Eisbrecher 220
— — Der Malojasee 221
— — Der Herbst 222
— — Frühlingslandschaft 223
— — Auf dem Balkon 224
Glaspalast, München. Plastikraum . . 338
— — Vorraum vor dem Kirchenraum 339
Gleichmann, Otto. Zirkus 263
— — Im Foyer 323
Gogh, Vincent van. Rosen und Sonnenblumen 44
— — Bauer mit Strohhut 191
— — Kornfeld mit Mäher 192
— — Kornfelder mit Zypressen . . . 193
— — Die Kartoffelesser 194
— — Garten vom Elternhaus 195
— — Kanal 196
Goldschmidt, Bruno. Gesichte Johannis aus der Apokalypse 341
Griebel, Otto. Selbstbildnis in der Kneipe 325
Grosz, George. Bildnis des Dichters Max Herrmann-Neisse 297

Haiger, Ernst. Gruft August Thyssen. Sarkophag . . . . . geg. 225
— — Blick von der Gruft in den Vorraum 226
Haller, Hermann. Mädchentorso . . 257
— — Farbiger Kopf 313
— — Skizze 342
Heckel, Erich. Asta Nielsen 255
Heckendorf, Franz. Hafen von Genua 264
Heine, Th. Th. Wirtsgarten in Dachau 39
— — Mein Haus 40
Heise, Wilhelm. Abend am See . . . 358
Herbig, Otto. Nokturno 252
Hilbert, Gustav. Schweinestall 306
Hitzberger, Otto. Grabmal 247
Hodler, Ferdinand. Stockhorngruppe geg. 48
Hofer, Karl. Karneval 68
— — Das Karussell 239
— — Nachtlokal 324
Holzer, Jacob Carlo. Traum. Fresko 343
Horadam, Ruth. Die drei Marien . . 321
Hubacher, Hermann. Erwachende Nymphe 140
— — Büste Prof. Studer 141
— — Maske einer Sängerin 142
— — Brunnenfigur 143
— — Gefesselte 144
— — Maske . . . . . geg. 144
— — Tänzer 145
— — Schreitende Siamesin 146
— — Gartenplastik »Badende« 147
Huber, Ernst. Abend 318
Huber, Hermann. Drei Mädchen . . 304
Hummel, J. E. Bildnis seiner Tochter 64

Jagerspacher, Gustav. Weiblicher Akt 35
Jungnickel, L. H. Rehe 329

Kanoldt, Alexander. Stilleben 54
— — San Gimignano 250
Karfiol, Bernard. Zwei Frauen . . . 138
Kaus, Max. Mädchen am Fenster . . 253
Kinderzeichnungen. Gandria 374
— — Kastell von Locarno 375
— — Brunnenmühle in Brugg 376
— — Mondscheinlandschaft 377
— — Blick aus meinem Fenster . . . 378
Kitt, Ferdinand. Hochzeit zu Kanaa 317
Klemm, Walter. Winter 326
Klimsch, Fritz. Karyatide 301
Knubel, Johannes. Erschreckende . . 299
— — Junges Mädchen 320
Koelle, Fritz. Selbstbildnisbüste geg. 273
— — Hüttenarbeiter 274

Seite

Koelle, Fritz. Bergarbeiter vor der Einfahrt 275
— — Bildnis eines Hüttenarbeiters . 277
— — Stierkalb 278
— — Bergarbeiterkind 279
Kohler, Albert. Großes Stilleben . . 315
Kokoschka, Oskar. Amsterdam . . . 51
Kolbe, Georg. Najade 234
— — Herabschreitende . . . . geg. 249
Kolitz, Louis. Bildnis Frau R. . . . 71
König, Leo von. Eugen d' Albert . . 245
— — Die kranke Katze 259
Krafft, Peter. Zuschauergruppe geg. 161
— — Zeichnung 161
— — Der Einzug des Kaisers Franz 162
— — dto. Ausschnitt 163
— — Empfang des Kaisers Franz . . 165
— — Die erste Ausfahrt des Kaisers Franz nach langer Kankheit 167
— — dto. Ausschnitt 166. 168
Kraus, August. Doppelbüste . . geg. 304
Kreidolf, Ernst. Mädchen am Fenster 346

Lachnit, Wilhelm. Mädchenakt 328
Lafranchi, A. Kastell von Locarno . 375
Landenberger, Christian. Schlafendes Mädchen 347
Langer, Richard. Erwachen . . geg. 312
Lauterburg, Martin. Atelierszene . . 31
Leipold, Karl. Dante und Beatrice . 336
Leonhardi, A. E. Kirchgang im Dorfe 373
Levy, Rudolf. Stilleben 236

Manet, Edouard. Junge Frau zwischen Blumen . . . . . geg. 265
— — Die Amazone 265
— — Der alte Musikant 267
— — Frau Manet im Gewächshaus 268
— — Studie aus Monets Garten . . . 269
— — Das Bassin von Arcachon . . . 271
Matisse, Henri. Stilleben 139
Mayer-Fassold, Eugen. Herbst 382
— — Frühling 383
— — Wasser 381
— — Jagd und Landwirtschaft geg. 384
— — Tanzende 385
Mestrović, Ivan. Denkmal des Dichters Marko Marulić in Spalato . . 182
— — Zeichnung 183
— — Zwei Witwen . . . . . geg. 184
— — Dalmatinischer Bischof 185
— — Madonna mit dem Kind 186
— — Die Schützen des kroatischen Fürsten Demagoj 187
— — Figur aus dem Kossowo-Zyklus 188
— — Die Mutter des Künstlers . . . 189
— — Statue eines Redners 190
Milles, Carl. Der Tanz . . . . geg. 20
— — Weiblicher Torso 21
— — Najade 22
— — Fragment einer Europagruppe . 23
— — Orpheusstatue 24
— — Tänzerinnen 25
— — Bronzetüre in Saltsjöbaden . . 27
— — Treppenpfeiler 28
Munch, Edvard. Landschaft mit dem Gärtner 46
— — Selbstbildnis 1926 47

N. N. Aus René v. Anjou's »Buch vom liebentbrannten Herzen« geg. 105. 107
— — Aus Boccaccios »Theseus« Amazonenschlacht 106
Nebel, Kay H. Die Gattin d. Künstlers 70
— — Möwen 289
— — Fischerfamilie 290
— — Milchmädchen 291
— — Sonntag auf dem Wasser . . . 292
— — Kartoffelernte 293
— — Fischerdorf 295
— — Pferde und Viehkoppel 296
Nolde, Emil. Marschlandschaft . . . 48
— — Figuren und Georginen 49
Nückel, Otto. Landschaft 37

Oehme, E. F. Prozession im Nebel . 371
Olde, Hans. Ein Sommertag 67
Oppi, Ubaldo. Herbstnachmittag . . 175
— — Cadore 176
— — Freundinnen . . . . . geg. 176
— — Liegender Akt 177
— — Abend in Tai Cadore 344

Seite

Panizza, Wolf. Abend in Arbe . . . 392
Partikel, Alfred. Dünenlandschaft . 307
Pechstein, Max. Abend in Monterosso 33
— — Nordseesturm 235
— — Fischstilleben 353
Pellegrini, Alfred H. Jugend 360
Pettenkofen, A. Federlithographie . . 334
Pfeifer, Felix. Brunnen »Genesung« . 135
— — Figur 134
Picasso, Pablo. Weibliche Büste . . . 89
— — Bronze 90
— — Harlekin 91
Pissarro, Camille. Waldlandschaft mit Brücke 41
Purrmann, Hans. Stilleben 302

Radl, Anton. Waldlandschaft 42
Raeburn, Henry. Zwei Knaben geg. 92
— — Ann Edgar, später die Gattin des Künstlers 97
Rayski, Ferdinand von. Karl Theodor Prinz von Thurn und Taxis 198
— — Julie Prinzessin von Thurn und Taxis 199
— — Graf Karl von Einsiedel 200
Redon, Odilon. Kopf zwischen Blumen geg. 81
— — Federzeichnung 81
— — Profil im Licht 83
— — Lesender 84
— — Pegasus 85
— — Alter Baum 86
— — Zur Apokalypse 87
Reiniger, Lotte. Silhouettenfilm »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« 155—157
— — Bewegliche Figuren . . . 158—160
Renger-Patzsch, A. Binsen im Rauhreif 122
— — Flamingos 123
— — Gänsegeier . . . . . geg. 124
— — Blüte einer Echinopsis-Hybride 125
Reynolds, Joshua. Amor und Psyche 95
Richter, Ludwig. Wertheim a. d. Tauber 43

Salietti, Alberto. An der Adria geg. 169
Samberger, Leo. Bildnis des Malers Josef Eberz . . . . . geg. 336
Santifaller, Franz. Hoffnung, Liebe, Glaube 109
— — Liebe und Glaube 110
— — Hoffnung 111
— — Kopf der Hoffnung 112
Schab, Oskar von. Gespräch 300
Scharff, Edwin. Figur für einen Theaterbau 254
Schinnerer, Adolf. Der Maler 386
— — Abend 387
— — Der Prophet 387
— — Pferd im Schnee 388
— — Morgen 389
— — Hiob 390
— — Abschied 391
Schmid, Wilhelm (Berlin). Landschaft am Mittelmeer 303
Schmid, Willi (München). Madonna mit dem Kind . . . . . geg. 208
— — Selbstbildnis 209
— — Kopfstudie 210
— — Fresko »Samariterinnen« . . . 211
— — Mutter und Kind 212
Scholtz, Julius. Gräfin Einsiedel . . . 372
Scholz, Georg. Ansicht von Grötzingen 53
Schrimpf, Georg. Landschaft . geg. 233
— — Ammerlandschaft 355
Schuch, Karl. Waldpartie bei Puckersdorf 335
Schulz-Matan, Walter. Blühender Kaktus 227
— — Die Gattin des Kunstmalers Schrimpf 228
— — Stilleben 229
— — Ölberg 230
— — Selbstbildnis 231
— — Spielendes Kind 232
Seewald, Richard. Frühling am Lago Maggiore 251
— — Landschaft mit Gittertor . geg. 297
— — Frühstück im Freien 359
Seiffert-Wattenberg, R. Mädchenbildnis 258
Shannon, J. J. Lady Diana Manners als Kind 92
Sintenis, Renée. Selbstbildnisbüste . 69
Spiro, Eugen. Schlafende 244

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bilder

Seite

Steppes, Edmund. Morgendämmerung 349
Sunier, Berthold. Mondscheinlandschaft 377

Teutsch, Walther. Landschaft a. Südtirol 34
— — Heimsuchung Mariä 66
— — Der Steinbruch . . . . . geg. 201
— — Mädchen ins Tal blickend . . . 201
— — Abend 202
— — Familienbild 203
— — Föhniger Tag 204
— — Wintersaat 205
— — Frauen bei der Kreuzigung . . 206
Thalheimer, Paul. Enthauptung des Jakobus 351

Seite

Thorak, Josef. Mädchen 240
— — dto. Detail . . . . . geg. 240
— — Studien . . . . . geg. 361, 365, 367
— — Schubert-Denkmal 363
— — „ „ Detail . . . 362
— — Büste Wilhelm von Bode . . . 366
— — Büste Komponist Kühn 366
Turner, J. M. W. Merkur und Argus 99

Urschbach, Fritz. Prozession 352

Vocke, Alfred. Maria auf der Eselin 72

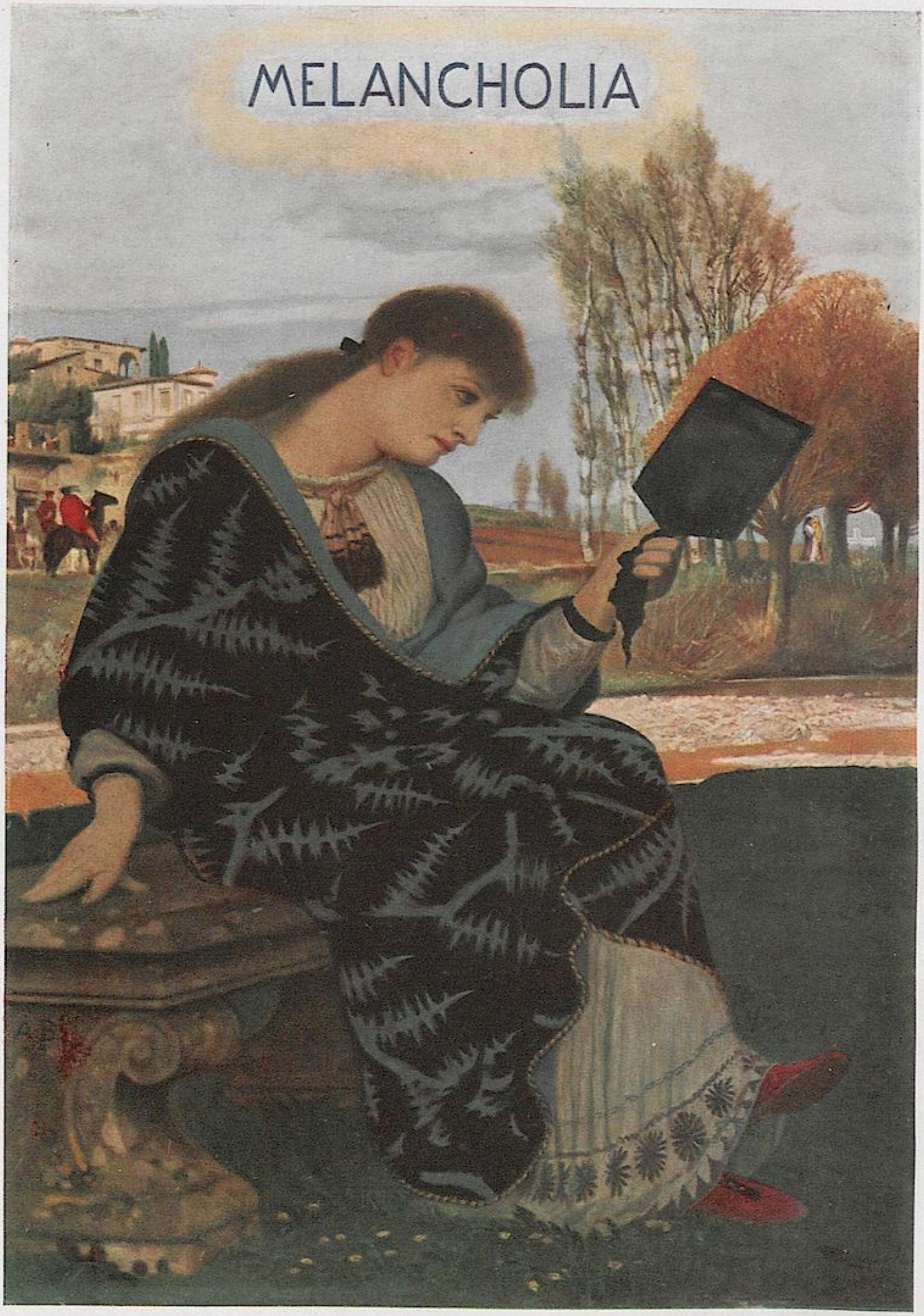
Wackerle, Josef. Zwei Glockenschläger 345

Seite

Weiß, E. R. Frau mit Blume 298
— — Porträt Renée Sintenis 314

Zak, Eugen. Der Frühling . . . geg. 73
— — Bohémiens 73
— — Erinnerung an Italien 74
— — Idyll 75
— — Sirene 77
— — Mutter mit Kind 78
— — Der Fischer 79
— — Mann mit Pfeife 80
Zanini, G. Großes Fensterbild . . . 170
— — Weinlese 171
— — Brand 172
Zünd, Robert. Kastanienbaum . . . 337

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARNOLD BÖCKLIN. MELANCHOLIA. 1900

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. BÖCKLIN. WASSERNYMPHE MIT FÜLLHORN. 1866

BÖCKLINS FÜHRERSCHAFT IN UNSERER ZEIT

ZUM 100. GEBURTSTAG DES MEISTERS 16. OKTOBER 1927

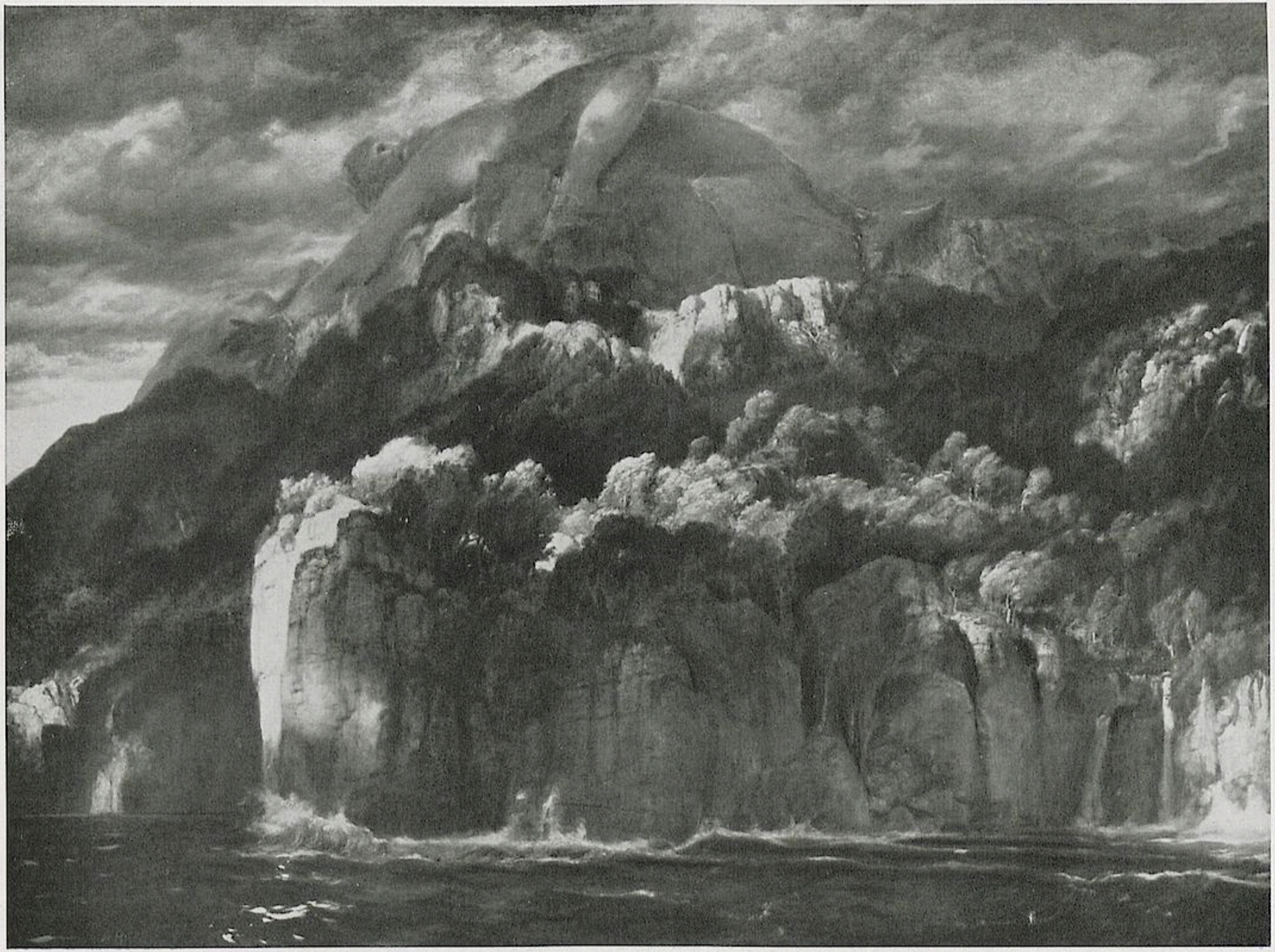
Es ist wie ein Symbol: Im Frühjahr hat man Arnold Böcklin mit einer an Eindrücken ungemein starken Ausstellung in seiner Vaterstadt Basel gefeiert; jetzt geht es aus dem Engeren, aus dem Landsmannschaftlichen heraus, und Berlin, die Reichshauptstadt, zugleich der geistig-künstlerische Mittelpunkt des deutschen Kunstbetriebs, ehrt den hundertjährigen Böcklin mit einer nicht minder großen Ausstellung seiner Werke. Nach Basel ging man, und empfand

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. BÖCKLIN. PROMETHEUS MIT ADAM UND EVA BEIM ERSTEN FEUERCHEN

Dekoratives Wandgemälde. 1858

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARNOLD BÖCKLIN. DER GEFESSELTE PROMETHEUS. 1882

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den Weg als eine heimliche Wallfahrt. Die Ausstellung, so umfangreich, so bedeutungsvoll, so nachhaltig in ihrer Wirkung sie war, wollte vor allem eine Huldigung der Heimat für ihren großen Sohn sein — eben an der Stätte veranstaltet, wo man ihn schon dreißig Jahre vorher, noch bei seinen Lebzeiten, enthusiastisch feierte. Dazu war Basel auch die Stadt, von der sein Ruhm in alle Welt ausging. Nach Basel kamen außer den engeren Schweizer Landsleuten nur die Getreuesten der Böcklin-Gemeinde; die kantönliche Enge, die Atmosphäre des Patriziats von Basel lag über der Ausstellung, es war, wenn man so will, als feierte man ein Familienfest. Nun ergreift mit der Berliner Veranstaltung das ganze deutsche Volk aufs neue Besitz von einem seiner größten Künstler, der in gleichem Maße ein herrlicher Mensch war. Einer, der durch harte Kämpfe der Jugend und des Mannesalters geläutert, in das hohe Alter einging und als eine erhabene Greisengestalt in unserer Erinnerung steht: einer jener alten Männer, die der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts das Profil der Ehrwürdigkeit verleihen, wie ihr die stürmischen, frühvollendeten oder frühverbrauchten Jungen vom Schlag eines Runge und Oldach, eines Rethel und Alt die Beimischung eines wilden Jugendrausches geben . . .

Indem Berlin die Böcklin-Ausstellung veranstaltet, zu der sie aus dem Besitz der Nationalgalerie einen gewaltigen Stock an Werken beisteuern kann, die tatsächlich Meilensteine des Werdeganges Böcklins sind, ist es in der Lage, ein von Berlin ausgegangenes Unrecht an Böcklin wieder gutzumachen. Man hat vor etwa zwei Jahrzehnten, als man Raum für „andere Götter" benötigte, Böcklin „entthront". Das will sagen, man hat ihm jenen Platz in der Geschichte der deutschen Malerei leichtfertig streitig gemacht, der ihm durch sein Ingenium, sein Können, seine Eigenart, seine menschlichen und künstlerischen Leistungen zukommt. Man hat andere zu erhöhen versucht, indem man es unternahm, Böcklin zu stürzen. Aber Rang und Klassizität Böcklins stehen so außer Frage, sind so über alle Anfeindungen aus persönlichem Interesse des Snobs erhaben, daß wohl für einen Augenblick eine Wolke über den Glanz des Namens Böcklin ziehen, dieser Glanz aber auf die Dauer oder auch nur für kurze Zeit nicht verdunkelt werden konnte. Böcklin lebt heute mehr als je. Von den beiden Ausstellungen und von der literarischen Beschäftigung mit seiner Kunst aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstags werden gewaltige Wirkungen auf die ganze europäische Kunst ausgehen. Nach dem Abklingen der Expressionismus genannten Kunstbewegung und aus der Erkenntnis, daß der Impressionismus nur eine Kunstform, gewissermaßen nur eine technische Manier ist, die der Beseelung und Geistigkeit erst bedarf, kann Böcklin, dessen Name, Ruf und Werk in dieser Stunde stolz gefeiert wird, aufs neue Führer sein. Und muß es sein. Denn in Böcklins Kunst schwingen wie Glocken die letzten und höchsten Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks. Jenseitige, der Welt des Tatsächlichen entrückte Dinge steigen auf, und diese Empfindungen, Stimmungen, Ahnungen hat Böcklin zu Bildern zu gestalten vermocht, die in den eigenartigsten Erscheinungen vor der Nachwelt stehen. Böcklins innerer Reichtum ist unerschöpflich. Seine Phantasie hat man stets gepriesen, aber diese Phantasie ist nicht eine nur stoffliche, sondern Böcklin besaß auch die Phantasie der Gestaltung. Er war nicht nur ein großer Künstler, ein Dichter, was man im Grunde nie in Abrede stellte, sondern auch ein ebenso großer Maler, was man zu gewissen Zeiten gerne bestritt. Die Kraft seines Gestaltens, der Reichtum an Form- und Farbvorstellungen, seine zwingende Komposition kommt einem besonders dann zum Bewußtsein, wenn man sich der eingehenden Betrachtung jener Hauptwerke zuwendet, die uns in mehrfachen Varianten überliefert sind. Also etwa die „Toteninsel", die „Villa am Meer", „Triton und Nereide" und „Zentauernkampf". Daß Böcklin wiederholt an das gleiche Motiv schritt, ist nicht ein Beweis, daß ihm nichts Neues eingefallen wäre. Es dokumentiert etwas ganz anderes: daß er innerlich so reich war, daß die eine Fassung eines Gemäldes gar nicht ausreichte, all das hineinzulegen, was ihm ein Motiv gab, was er aus ihm an tiefen Eindrücken gewann. Er mußte es durch alle Stimmungen führen, alle Möglichkeiten, die sich vor ihm auftaten, daran versuchen, und es erweist sich so, daß er auch ein Maler von großer Gründlichkeit war.

Böcklins Kunst ist nicht ohne Ahnen, wie sein Schaffen sich auch mit dem seiner künstlerischen Weggenossen berührte und er selbst sich gerne in kunsttheoretische Erörterungen einließ. Er war ein Grübler, ein Sinnierer, den neben seiner Kunst auch technische Probleme beschäftigten. Sieht man sein Alterswerk „Melancholie" an,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. DIE GÖTTER GRIECHENLANDS. 1859

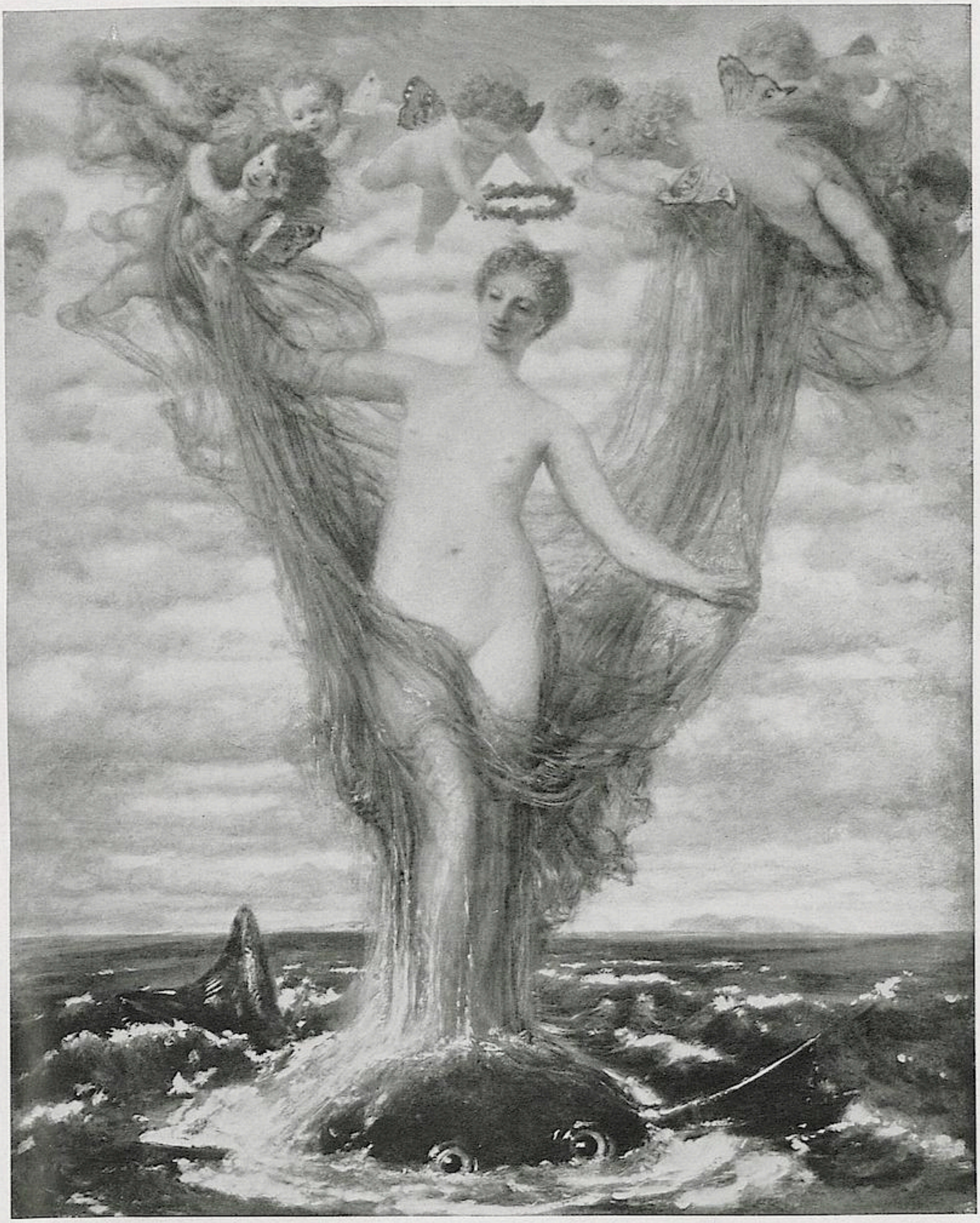
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. VENUS UND AMOR. 1860

so wird einem dies ohne weiteres verständlich. Indessen ging Böcklin doch über alle Vorgänger und Mitläufer hinaus; sein Werk steht als ein Monument von markantester Eigenart, in sich geschlossen und in sich selbst ruhend da. Ein edles Pathos liegt über diesem Werk, doch wird die Getragenheit nie zur Manier. Sie herrscht nicht unbeschränkt, sondern wird zuweilen aufgelöst und gelockert, das heiße Temperament bricht durch, und selbst Humor, der durch das Läuterungswerk ausgeglichener Weltanschauung ging, blitzt auf. Dann wieder klingt aus einem Bild heraus die sanfte, ernste Weise der Elegie oder die heiter-schwermütige Art einer Kanzonette der Campagna. Wenn einmal auf Böcklins Kunst ein Wort Tiecks angewandt wurde: „Es ist der Kindheit zauberreiche Grotte, in der der Schreck und die liebe Albernheit verschlungen sitzt“, so ist damit die unendliche Skala der Empfindungen und Stimmungen, die Böcklins Werk zu vermitteln hat, glücklich ausgedrückt.

Klassizistische und romantische Elemente verbinden sich unter der Führung starken Naturgefühls. Böcklins Kunst ist nur aus der Landschaft des Südens zu verstehen; Böcklin ist der große Statthalter des großen Pan in hyperboräischen Landen. Arkadische Seligkeit wechselt mit melancholischen Situationen. Auch darin, wie er die Übergangsgefühle von Schmerz und Trauer zur Heiterkeit in seinem Werk zum Klingen bringt, ist er der unerreichte Meister. Wenn, vom Föhn umbraust, Triton und Nereide auf weltverlorener Meeresklippe sich in animalischem Wohlbehagen räkeln, mutet es wie wunschloses Naturwesenglück an, dennoch blickt aus den rätseltiefen Augen des Meerweibs das Grauen, und aus der Muschel des Triton steigt eine Weise der Unerfülltheit, der Sehnsucht auf. Wenn aber in der „Felsenschlucht“ das

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARNOLD BÖCKLIN. VENUS ANADYOMENE. 1873

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. DIE STERBENDE KLEOPATRA. 1872

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. FLORA. 1875

ARNOLD BÖCKLIN. ALTRÖMISCHE MAIFEIER. 1872

ARNOLD BÖCKLIN. KREUZABNAHME. 1876

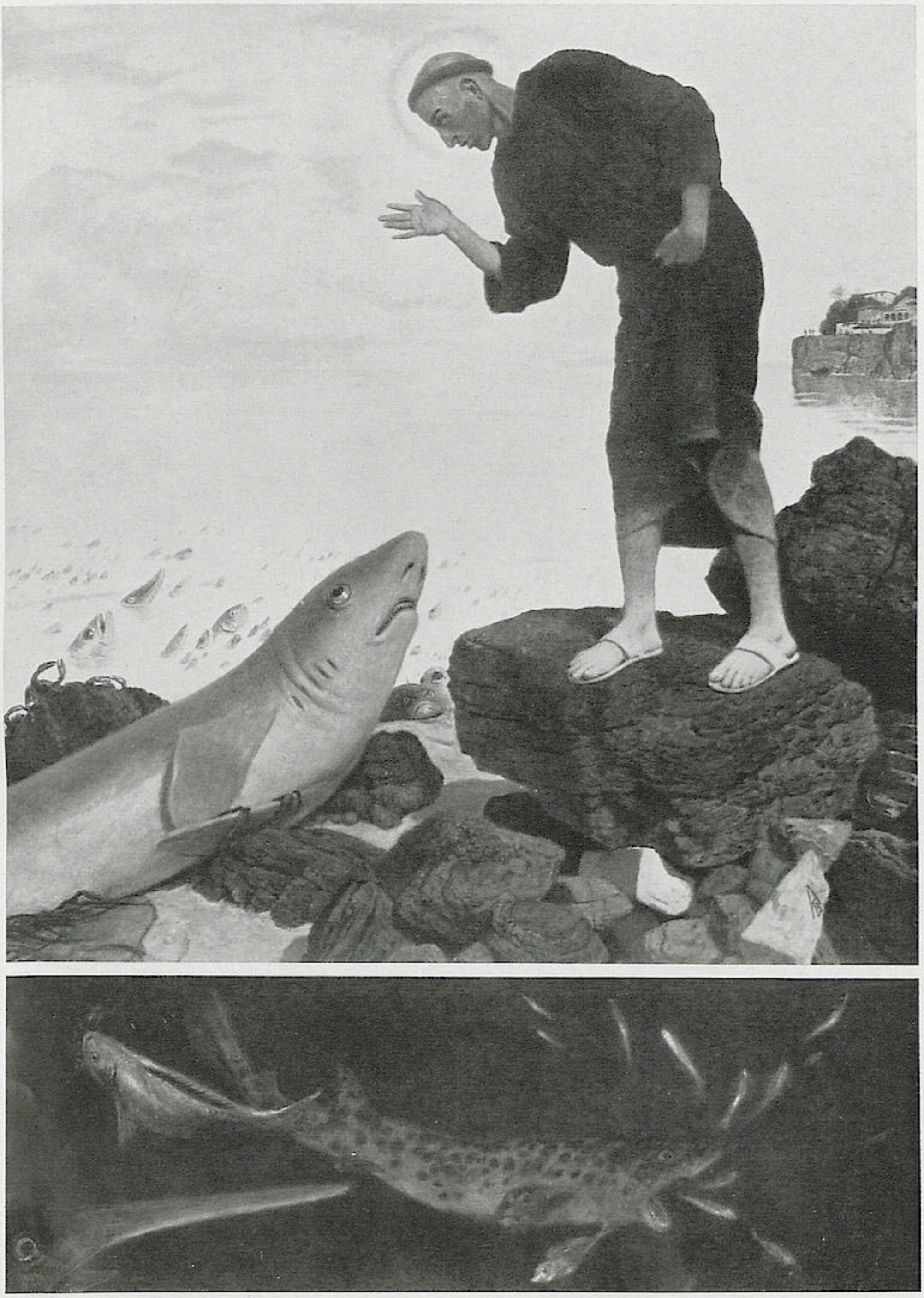
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. ÜBERFALL VON SEERÄUBERN. 1886

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. SYRINX FLIEHT VOR FAUN. 1854

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARNOLD BÖCKLIN. DER HL. ANTONIUS PREDIGT DEN FISCHEN. 1892

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. FRANCESCA DA RIMINI. 1893

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. VENUS ANADYOMENE. 1891

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

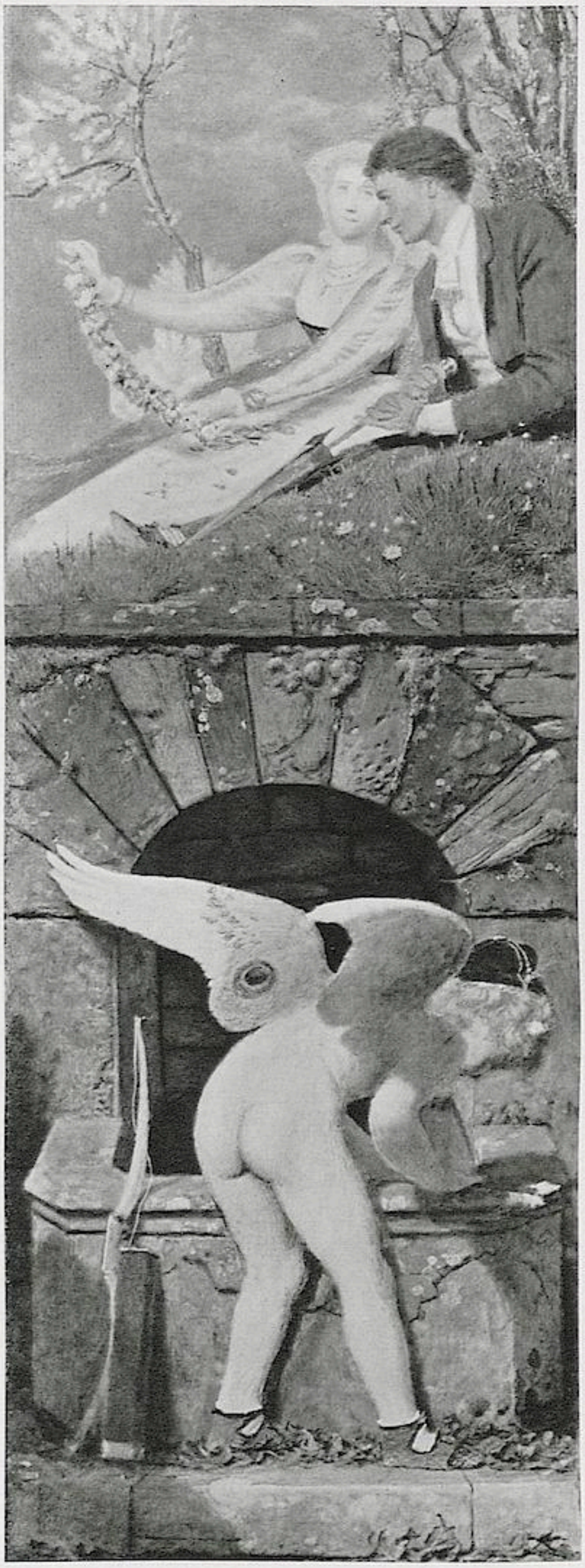
ARNOLD BÖCKLIN. DER KRIEG. ZWEITE FASSUNG. 1896

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. DIE PEST. 1898

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Grauen, die Wirrnis, die Bedrückung veranschaulicht wird, so ist es, als sei das Leben selbst in ein Bildsymbol gefaßt: es ist der schmale, düstere Korridor ins Ungewisse. Die „Villa am Meer" mit der verfallenden Pracht schimmernder Hallen und der trauernden Frau, die auf die anbrandenden Wellen hinausblickt, gibt das Bild der Vergänglichkeit. Aber auch wo die Stimmung ins Heitere geht, wie auf den Bildern, die der schönen Welt des von Böcklin heißgeliebten Griechentums gelten, oder auf der „Idealen Frühlingslandschaft", auf dem „Liebesfrühling", sogar auf den Bildern, die in die weinselige Stimmung altrömischer Kneipen führen, ist ein Zug der Wehmut, der Sehnsucht, des Abschiednehmens hinter dem heiteren Hauptmotiv. Damit soll gesagt sein, daß Böcklin kein leicht zu überschauender, kein schnell zu verstehender, mit effektvoller Selbstverständlichkeit durchsichtige Symbole und Stimmungen zu Bildern ballender Künstler gewesen ist. Wie zu jedem Großen, Eigenen muß man sich auch zu ihm erst einen Weg bahnen, man



A. BÖCKLIN. TEILSTÜCK DES TRIPTYCHONS „VENUS GENITRIX". 1895

muß durch die Epidermis seiner Bilder hindurch sich in die Hintergründigkeit seines Schaffens einleben, um ihn ganz zu besitzen, um sich seines vollen Wertes bewußt zu werden. Dann wird man trotz schäkernder Meerjungfern, trotz taumelnder Putten und torkelnder Bacchusbrüder in ihm nicht den verzückten Pan der Bocksprünge, sondern den verträumten, melancholischen Pan, der zur heißen Mittagstunde im hohen Schilfe kauert und auf seiner Syrinx ein schwermütiges Lied bläst, und so den wahren Böcklin-Pan erkennen.

Die Syrinx ist seiner Hand entglitten, der große Böcklin-Panist vor einem Vierteljahrhundert schlafen gegangen. Aber noch klingt seine Weise fort, sanft und stark, ein Klang, dem niemand zu widerstehen vermag, es sei denn, er sei ein Banause. Böcklins Werk und Leistung mögen bestritten werden; der Kampf wird stets mit dem Sieg des Meisters enden. Sein Werk besteht und wird in Ewigkeit bestehen bleiben. Böcklin selbst aber, einer der Klassiker der deutschen Malerei, ist in die Unsterblichkeit eingegangen.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNOLD BÖCKLIN. IN DER GARTENLAUBE. 1891

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES

Unter den lebenden Vertretern der bildenden Kunst Schwedens ist der Bildhauer Carl Milles der bedeutendste. Er wurde am 23. Juni 1875 auf dem Gut Örby bei Uppsala geboren als Sohn eines Soldaten. In seiner Jugend war er ein Träumer, letzten Endes eine Suchernatur, leidend unter dem Druck der Schule und des Elternhauses, unglücklich und vereinsamt. Schon früh war seine plastische Begabung offenkundig; denn als Schüler fertigte er kleine Skulpturen aus Holz, die er für zehn bis fünfzehn Öre verkaufte. Bei einem Möbeltischler kam er in die Lehre. Von seinem Beruf wenig befriedigt, besuchte er die Technische Schule in Stockholm und ergriff 1900 freudigen Herzens die Gelegenheit, seine Ausbildung in Paris zu vollenden, als ihm der Schwedische Handfertigkeitsbund ein Stipendium zur Verfügung stellte. Für die „Lauscherin“ (1900), einen lebensgroßen Frauenakt, hatte er die silberne Medaille erhalten. Bald darauf schuf er in Paris die Skulpturen „Muttersorge“ und „Kampf ums Dasein“, die wegen ihrer sozialen Tendenz berechtigtes Aufsehen erregten. Weil aber die Reisekasse bald erschöpft war, verdiente er durch Tischlerarbeiten sich den nötigen Unterhalt; nebenbei modellierte er. Erst ganz allmählich kam er zu sich selbst und erkannte seine Berufung als Künstler. Er versuchte seine technischen Fähigkeiten in der Academie Colarossi zu vervollkommnen und seine bildhauerische Veranlagung zu fördern, sah aber nach einigen Wochen bereits ein, daß hier nicht der richtige Ort dazu war, verließ diese Ausbildungsstätte und studierte auf eigene Faust in Museen und Ausstellungen weiter.

Trotz all seiner Studien blieb Milles Autodidakt. Besonders gefielen ihm die eleganten Werke von Denis Puech, und sehr schwer hat er sich von dieser Einwirkung freizumachen gesucht. Starke Eindrücke empfing er auch aus den Fresken von Puvis de Chavannes sowie von den Steinzeitdarstellungen Pormons und den schmächtig sentimentalen Frauengestalten des Präraffaeliten Burne Jones.

In diese Zeit rastlosen Studiums fällt der erste preisgekrönte Entwurf des Sten-Sture-Monumentes. Freilich ist das Denkmal bis zu seiner Fertigstellung (1925) vom Künstler, der mit dem Ergebnis jeweils unzufrieden war, viermal umgearbeitet worden, ein Zeichen für seine starke Selbstkritik. Als Milles 1904 Paris verließ, hatte er einige prächtige Tiergruppen fertiggestellt, deren Motive er dem dortigen Zoologischen Garten entnommen hatte, wobei ihm die Tierskulpturen Barryes vorbildlich gewesen sind. Auch stand er eine Zeitlang unter dem Einfluß von Rodins Kunst und entnahm ihr die impressionistischen Wirkungsmöglichkeiten, nicht aber den expressiven Ausdrucksgehalt. Auch in späteren Jahren wirkt dieser Einfluß nach, besonders in den Arbeiten „Himmel und Hölle“ (Kandelaberreliefs), „Kain und Abel“, die um die Jahrhundertwende in Paris entstanden, sowie in der Komposition eines auf der Bank schlummernden Liebespaares „A la belle étoile“.

Inzwischen hatte sich die gefällige, süßlich sentimentale Auffassung des Künstlers zu einer ausdrucksvollen und formentwickelten gewandelt. 1903 wurde ihm der Auftrag zuteil, auf dem Dach des Königlich Dramatischen Theaters zu Stockholm die schönen Künste plastisch darzustellen und dessen Pfeiler durch Reliefs mit spielenden Kindern zu schmücken. Außerdem bestellte man ein Jahr später bei ihm eine Monumentalfigur von Gustav Vasa, dem Begründer des schwedischen Reiches, die für das Nordiska Museet bestimmt war und die, wie die meisten seiner Statuen, verschiedentlich verändert, erst in den letzten Jahren fertig geworden ist. Bald nach seiner Verheiratung 1905 erkrankte er für länger als ein Jahr; doch sein starker Gestaltungswille überwand auch das ursprünglich zarte Gefühl und die körperlichen Schwächen. Wie neugeboren stürzte er sich auf die Arbeit, die ihm dadurch erleichtert wurde, daß Freunde ihm bei seiner Rückkehr nach Schweden zur Verwirklichung seines Lieblingswunsches verhalfen; im Jahre 1908 wurde der Grundstein zum Bau seines Wohnhauses auf Lindingö bei Stockholm gelegt. Seine Arbeitsweise war impulsiver denn je zuvor, mochten auch Zeiten völliger Ermüdung den Schaffensrausch unterbrechen. Skizze und Konzeption verschmolzen während des Zusammenwirkens

S N
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. DER TANZ

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. WEIBLICHER TORSO

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. NAJADE. SMARAGDGRÜNE BRONZE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

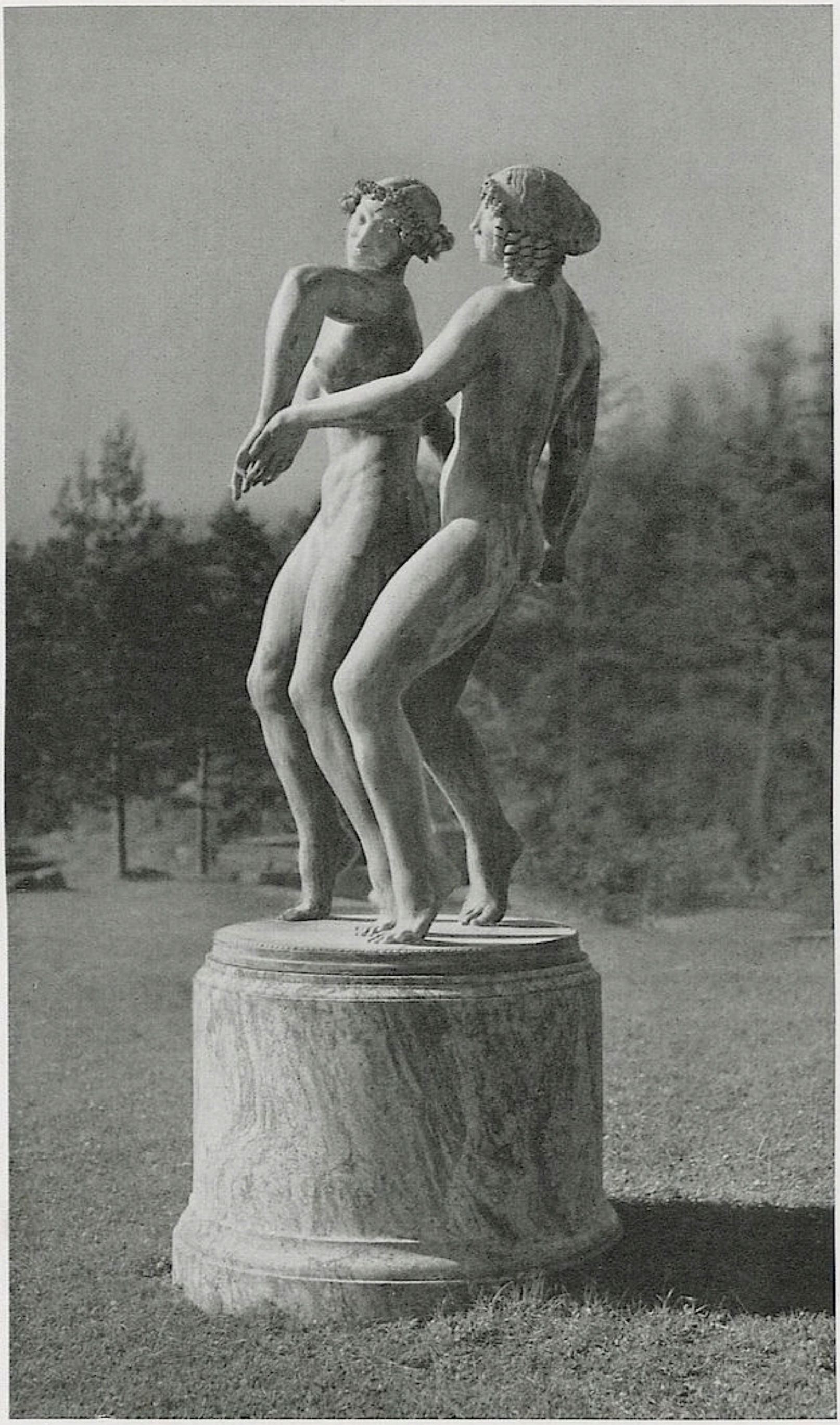
CARL MILLES. FRAGMENT EINER EUROPAGRUPPE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. ORPHEUSSTATUE FÜR DAS STOCKHOLMER KONZERTHAUS

von Auffassung und Gestaltung. Statt der eleganten und weichen Formung konventioneller Motive hatte er sich eine schwermütige, aber entschiedene Linienführung angeeignet, das Genrehafte war zugunsten des Monumentalen gewichen und sogar das von Rodin übernommene Sfumato verflüchtigte sich, weil die nunmehr geschaffene Form eine in sich geschlossene, klassizistische Wirkung beanspruchte. So war auch Milles durch die Entwicklungsstufen des echten Bildhauers hindurchgegangen; zunächst vom Wirklichen in der Natur gefesselt, hatte er die Ausdruckseigenart der für die Darstellung erwählten Gegenstände erschöpfend sichtbar zu machen versucht, dann aber gab er das Starke und Natürliche auf zugunsten des Abgeklärten und Schönen, erstrebte die Wesensvollendung menschlicher Gestalten zufolge der in ihnen veranlagten bestwertigen Eigenschaften, wie die Griechen es getan hatten. Als Material verwendete er nun vielfach Granit. Nicht kümmerten ihn die Widerstände, die dies königliche Gestein dem Meißel entgegensetzte. Er hat gezeigt, daß es für einen Bildhauer nicht nur darauf ankommt, plastisch in Ton modellieren oder in Bronze gießen zu können, sondern vor allem Bild„hauer“ im wahren Sinne des Wortes zu sein. Es gibt auch eine Reihe ausdrucksvoller Porträtbüsten von Milles, für deren Konzeption zumeist Tonmodellstudien vorgelegen haben; für den Künstler war nicht nur eine intuitive Erfassung des Wesens dessen, das plastisch statuiert werden sollte, sondern auch die äußere in Einzelzügen charakteristische Erscheinung seines Darstellungsgegenstandes wichtig. Hervorzuheben sind die Kopf- oder Büstenbildnisse von Julius Kronberg, dem schwedischen Maler, Professor Mittag-Leffler, den Komponisten Emil Sjögren und Hugo Alfen, dem Verlagsdirektor Thorsten Laurin und dem genialen Philosophen und Psychopathologen Poul Bjerre. Im Ver-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MILLES. TÄNZERINNEN. BRONZE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lauf seiner weiteren künstlerischen Entwicklung gelang Milles die Lösung des Problems monumentaler Wirkung, dank größerer Aufgaben, die das schwedische Volk ihm öfters zu stellen Gelegenheit hatte. Sein Grabdenkmalentwurf kann den Einfluß des „Monument aux morts“ von Bartholomé nicht ganz verleugnen, und so empfindet man auch in den blockgebundenen, zusammengekauerten Gestalten des Industriemonumentes etwas vom michelangelesken Geiste. Ein genialer Wurf, dessen Fertigstellung 21 Jahre in Anspruch nahm, ist das Sten-Sture-Denkmal, das den Reichsverweser, hoch zu Roß, darstellt und in Uppsala auf einem beträchtlich hohen turmartigen Unterbau aufgestellt ist. Eindrucksvoll in der Wirkung ist die 25 m hohe Schifffahrtssäule in Helsingborg, von der herab eine auf einer Kugel balancierende Hermesgestalt die sich nähernden Schiffe begrüßt. Ähnlichen Motivs, aber weniger glücklich in seiner Aufstellung, ist der Bogenschütze vor Liljevalchs Konsthall. Die beste Lösung dieser Art scheint Milles in der Tonskizze zur „Engelbrektssäule“ gelungen zu sein, die sich langsam nach oben verjüngt und ein Kapitäl trägt, auf dem — in abwehrbereiter Kampfstellung — die sehnige Rittergestalt jenes Freiheitskämpfers steht; die kraftgeschwellten Arme halten sich das Gleichgewicht fast auf einer Linie, in deren Mitte die Verlängerung der rechten Beinachse fällt, während dieser Tendenz des Vorschreitens und Ausholens ein Gegengewicht geboten wird durch das Sichaufrecken, das die Gestalt mit einem sieghaft emporstrebenden Kraftstrom erfüllt. Ausgesprochen realistisch aufgefaßt ist das Bronzedenkmal für den Physiker Scheele und das Franzénmonument in Härnösand. An der Offenbarungskirche zu Saltsjöbaden ist Milles mit Alabasterreliefs, mit einer streng stilisierten Engelsgestalt und mit figürlicher sowie ornamentaler Bronzeplastik an den Türen beteiligt. Auf dem linken Flügel dieser Kirchentür versinnbildlicht er das Unglück, auf dem rechten das Glück. Die Fassade von Stockholms Enskilda Bank hat der Künstler mit fast vollplastischen Steinskulpturen geschmückt, die ein Bild von der Entwicklung des Handels in den letzten 600 Jahren geben sollen. In den letzten Jahren hat er sich viel mit Brunnenplänen beschäftigt. Für den Folke Filbyter-Brunnen, der im Sommer 1927 fertiggestellt wird, liegt ein Tonmodell vor, das von seiner Wirkung eine ungefähre Vorstellung gibt. Das Bassin, welches aus schwarzblauem Granit bestehen, 16 m lang und 1,10 m hoch sein wird, zeigt 25 Reliefs aus der Geschichte der Folkunger Könige und mitten in demselben den Reiterkönig Folke Filbyter, der während seines ganzen Lebens seinen Sohn suchte, welchen Mönche schon frühzeitig geraubt hatten, um seine Familie auszurotten, der das Land kreuz und quer durchritt, bis er dann mit 80 Jahren den Sohn endlich wiederfand. Durch den bereits 1926 vollendeten „Europabrunnen“ in Halmstad hat der Künstler den Beweis erbracht, daß er nicht nur fähig ist, Figuren plastisch zu gestalten, sondern auch sie zu gruppieren und mit Rücksicht auf den Platz ihrer Aufstellung architektonisch zusammenzufassen. Unter den neuesten in Arbeit befindlichen Statuen muß vor allem die für den Platz vor dem Konzerthaus in Stockholm geplante „Orpheusfigur“ erwähnt werden, die die schlanke Gestalt des lyraspielenden Sängers, auf stilisierten Blättern eines Blütenkelches leichtfüßig hin- und hertänzelnd, zeigt. Stark erzählender Natur ist das kürzlich in London enthüllte „Swedenborg-Denkmal“, wo den kniend dargestellten, seinem Gesicht nach fast porträtähnlich wirkenden Mystiker die in Gestalt eines Engels personifizierte Vision überwältigt. Im Granit, den er anwendet, schlummert eine gewaltige, nur durch die schwere Masse gebändigte potentielle Energie, die in dem Cerberus-Portalwächter (vor der Technischen Hochschule in Stockholm) dumpf sich regt und in dem aus roten Urgestein geschlagenen grotesken Idyll: „Seegott mit Meerjungfrau“ sich vollends entfesselt. Hier gelang der barocken Bildhauerphantasie ein ganz großer Wurf.

Ob der Künstler sich nach der Richtung architektonisch monumentaler Gestaltung fortentwickeln wird, ist wohl fraglich; dazu liegt ihm das lebensgroße Format zu sehr, das für den Bildhauer ja eigentlich auch das Gegebene ist. Er liebt Haltung, Gestikulation und Physiognomie seiner Körper mit seelischer Bewegung zu durchdringen. Das bezeugt sein 1913 in Muschelkalk geschlagenes „Tänzerpaar,“ dessen Gesichter archaisierend und dessen Körper idealisiert dargestellt sind. Von Zeit zu Zeit aber interveniert auch bei Milles der Realismus, macht sich eine stärkere Auffassung des Anatomischen geltend, wandelt sich die stereotype Bewegung in eine charakteristische. Sein „Frauentorso“ (1916) verrät ein Gefühl für

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES. BRONZETÜRE DER OFFENBARUNGSKIRCHE IN SALTSJÖBADEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

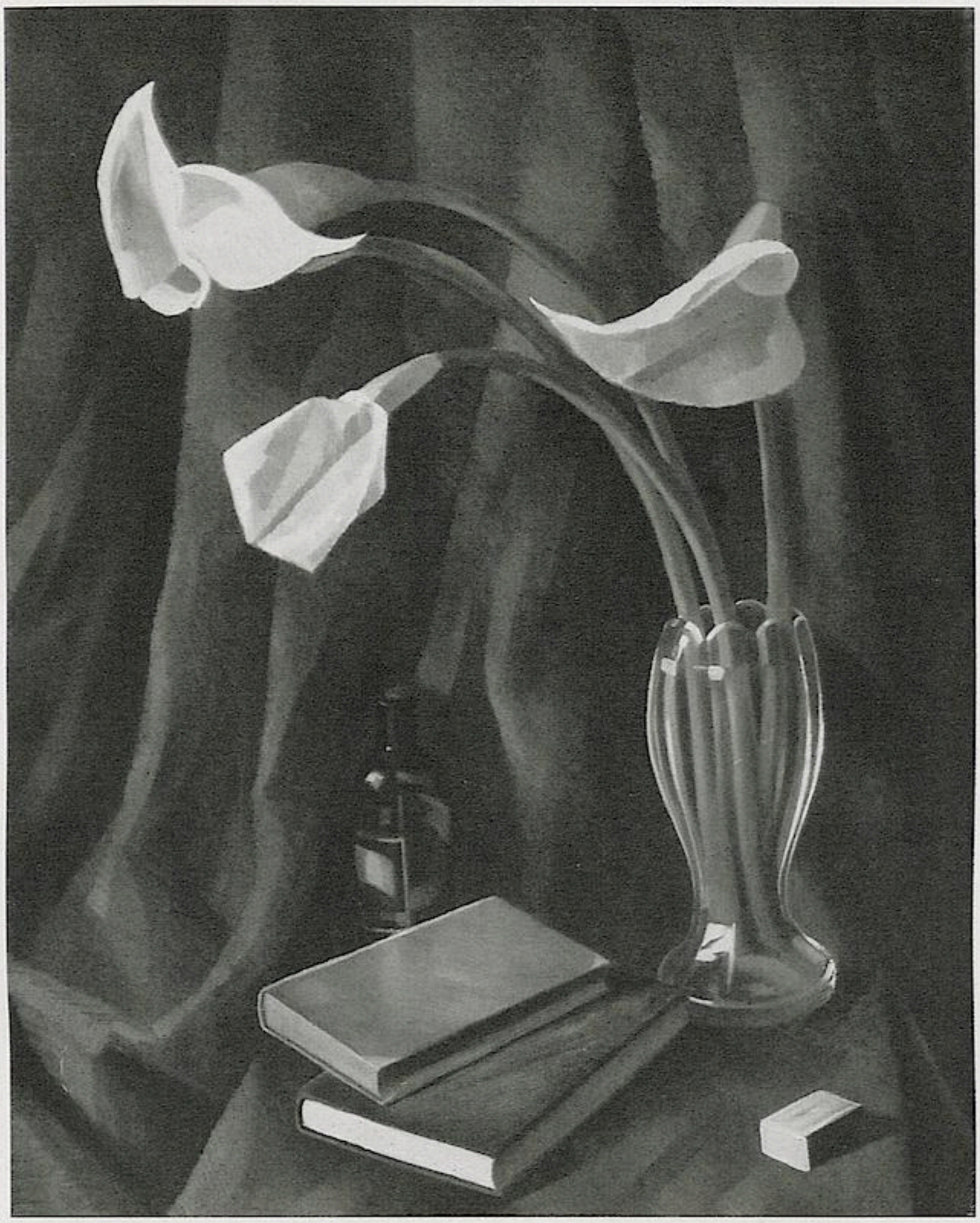
den süßen Wohllaut des Muskelspiels unter der Haut des weiblichen Körpers, der durch die liebevolle Anteilnahme von Licht und Schatten in seiner Erscheinung zart gedämpft wird. Kraftvoller wirkt die muskulöse Najade in Bronze, (1914 - 16), gerade im Begriff, zwei spattelnde Fische in die Flut zurückzuwerfen, nicht übermütig jauchzend, sondern kaum merklich lächelnd und gemessen in Stellung und Gesichtsausdruck. Einer trunkenen Mänade mit erregt flatterndem Haar gleicht die auf einem Delphin reitende Meerjungfrau „Sonnenglitter," ein Prachtstück bildhauerischer Barockkunst in Bronze. Ihr fast hermaphroditer Körper wird durchflutet vom weichen Fluß der Bewegung, die ihren Hauptakzent in der vom linken Arm über die Schulter in den rechten Arm hinabgleitenden Kurve hat und in der rhythmischen Wellung der Flossenbeine beiderseits leicht abklingt. Stärker noch wirkt die spätere Replik in rotem Marmor als bildgewordener Ausdruck dithyrambischer Lebenslust. Ob in Milles künstlerischer Entwicklung noch einmal ein entscheidender Einschnitt erfolgt, durch eine etwaige Hinwendung zu symbolischen Aufgaben monumentaler Art, ist schwer vorauszusagen; augenblicklich ist er durch die Ausführung verschiedener dekorativer Brunnenkompositionen derart in Anspruch genommen, daß ihm wohl wenig Zeit zu innerer Sammlung bleibt. Aber gewiß wird die Stunde kommen, wo ihn nach einsamer Selbstbesinnung verlangen wird und wo er, im Kampf gegen technische und materiale Widerstände glücklich Sieger geworden, den heiligen Krieg gegen sich selbst erklären muß, um sich das tiefste und stärkste Erleben abzutrotzen. Seine hohe Menschlichkeit gibt uns Gewähr für das, was wir noch von ihm zu erhoffen haben, und da er erst im Sommer seines Schaffens steht, so wird der Herbst gewiß reiche Früchte bringen.

Helmuth Duve

CARL MILLES
TREPPEN-
PFEILER

JAGD UND
FISCHEREI
DARSTELLEND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF ERBSLÖH. CALLAS

Neue Secession, München

MÜNCHNER NEUE SECESSION 1927

So sonderbar es klingt: gemessen an der Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft ist die diesjährige Ausstellung der Münchner Neuen Secession, die dreizehnte in der Reihe, eine Tat der Tradition. Das will nicht sagen, daß sie irgendwelche Anzeichen von Erstarrung aufwiese. Vielmehr ist dies so zu verstehen, daß ein kluger Fortschritt in der Entwicklung zur Tradition der Münchner Neuen Secession gehört und daß dieses Moment auch auf der gegen-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER. GUARDIA CIVIL

Neue Secession, München

wärtigen Ausstellung wirksam ist. Vor allem in der Hereinnahme von Werken ganz junger, bisher kaum genannter oder noch ganz unbekannter Maler, denen vor allen andern der etwas erweiterte Raum, über den die Münchner Neue Secession in diesem Jahr verfügt, zugute kommt.

Zu Besorgnissen, daß die Neue Secession zu konservativ und zu professoral geworden sei, besteht kein Anlaß. Wenn man kürzlich der Neuen Secession ihre Rückständigkeit vorrückte und nach einer „Neuesten Secession“ verlangte, so braucht man dies nicht tragisch zu nehmen. Die gegenwärtige Ausstellung tut in eindeutiger Weise dar, daß die Münchner Neue Secession den Zusammenhang mit den fähigsten und verheißungsvollsten, mit den am meisten zeitgenössisch empfindenden und zeitgenössisch schaffenden Künstlern des Nachwuchses nicht verloren hat. Wenn aber die Führer allmählich zu maßvollerer und gedämpfterer Weise in ihrer Kunst übergingen, so entspricht dies nur ihrer

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARTIN LAUTERBURG. ATELIERSZENE

Neue Secession, München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH EHMSEN. MEINE KINDER

Neue Secession, München

menschlichen und künstlerischen Gereiftheit, es ist weder bedenklich noch tadelnswert. Daß die Münchner Neue Secession die junge geblieben ist, hat sie durch ein Manifest bewiesen, das sie ihrem Ausstellungskatalog beilegt. „Wir verstehen", heißt es da, „unter bildender Kunst jene freie, durch keinen Zwang der Wand, der Architektur genötigte Leistung, die ihren Ausdruck allein in der Auseinandersetzung mit der Natur sucht und findet, die nicht schön sein will, sondern wahr, die aus dem ungeheueren Organismus Natur einen Organismus Bild zu erzeugen versucht, der ein Gleichnis des Lebens bedeutet."

Des weiteren ist ausgeführt: „Uns scheint mit der Wiederaufrichtung einer eingestürzten Fassade nichts getan zu sein. Wir haben kein Interesse daran, daß das dekorative München der Lenbachzeit wieder auflebt. Wir halten es nicht mit Wilhelm von Kaulbach, sondern mit

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL CASPAR. FELIZITAS. NEUE SECESSION, MÜNCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX PECHSTEIN. ABEND IN MONTEROSSO

Neue Secession, München

Schwind, nicht mit Lenbach, sondern mit den wirklichen Trägern der Tradition, Marées, Leibl, Trübner, Haider, die nicht zum wenigsten durch die Diktatur des offiziellen München aus München vertrieben oder in ihrer Wirksamkeit gehemmt wurden."

Das ist mannhaft, stolz und schön gesprochen; es setzt, wenn es mehr als ein Manifest sein will, Taten und Leistungen voraus. An denen gebricht es auch nicht; wenn man bedachtsam die Räume durchschreitet, die gut gehängten Bilder betrachtet, die einzelnen zum Zuge kommenden künstlerischen Persönlichkeiten zu einer Gesamtheit vereinigt, so kommt man zu dem Resultat, daß hier ernstes, aus dem Geist unserer Zeit geborenes, nicht mit Sentiments und Vergangenheitsschwärmerei belastetes künstlerisches Empfinden zu Gestaltungen von hoher

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER TEUTSCH. LANDSCHAFT AUS SÜDTIROL

Neue Secession, München

künstlerischer Qualität gelangte. Unbeträchtliches, das nur als Füllsel oder als Verkaufsware da wäre, gibt es bei der Neuen Secession nicht. Jede einzelne Arbeit lebt ihr Leben und ist doch zugleich ein wichtiger, fast möchte man sagen: ein unentbehrlicher Beitrag zum Gesicht und zum Gelingen des Ganzen.

Vielleicht kann man sagen, daß die Kollektivausstellung der Gemälde Heines, die den Künstler nach seiner malerischen Seite hin mit fast wissenschaftlicher Gründlichkeit analysiert, etwas zu breit ausgefallen ist. Natürlich mußte jede Entwicklungsphase des Künstlers, der seit dem Jahre 1885 malerisch tätig ist, aufgezeigt werden. Aber es sind 105 Gemälde von ihm da und sie belegen drei Säle. Bei aller Vorzüglichkeit der Kunst Heines ist dieser Anteil an der regulären Sommerausstellung ein unverhältnismäßiger; er ist nicht ganz „ökonomisch". Heines künstlerische Entwicklung, die Mannigfaltigkeit seiner Stoffe, Stimmungen und Ausdrucksformen, die Spiegelung der geistigen Strömungen Europas im Laufe von mehr als vierzig Jahren, das sind freilich Momente, die diese Ausstellung zu etwas ganz Ungewöhnlichem machen. Der Heine der Frühzeit, als er noch in Düsseldorf studierte und am Rhein malte, ist ein Landschaftsidylliker, der ein wenig Poeterei treibt. Dann erscheint überraschend, gleichsam ohne Übergang, im Jahre 1891 das

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. JAGERSPACHER
WEIBLICHER AKT

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF EBERZ. WINTERTAG

Neue Secession, München

soziale Sittenbild „Vor Sonnenaufgang“, nach Hauptmanns Tendenzdrama gleichfalls in tendenziöser Absicht so genannt. Malerisch tritt hier in Erscheinung, was man heute „Neue Sachlichkeit“ nennt; nach Idee und Stimmung tritt der Heine der ersten „Simplicissimus“-Jahre auf den Plan. Durch die impressionistische Periode der Dachauer Zeit, durch die Ausflüge in gefühlvoll biedermeierliche, in dekorative und literarische Zonen, denen man Bilder von unnachahmlicher Grazie in der Mischung von Sentiment und Satire verdankt, geht es, bis sich der Heine findet in stillen, in sich ruhenden, abendlichen Bildern, in denen sich sein friedsames Diessener Leben spiegelt.

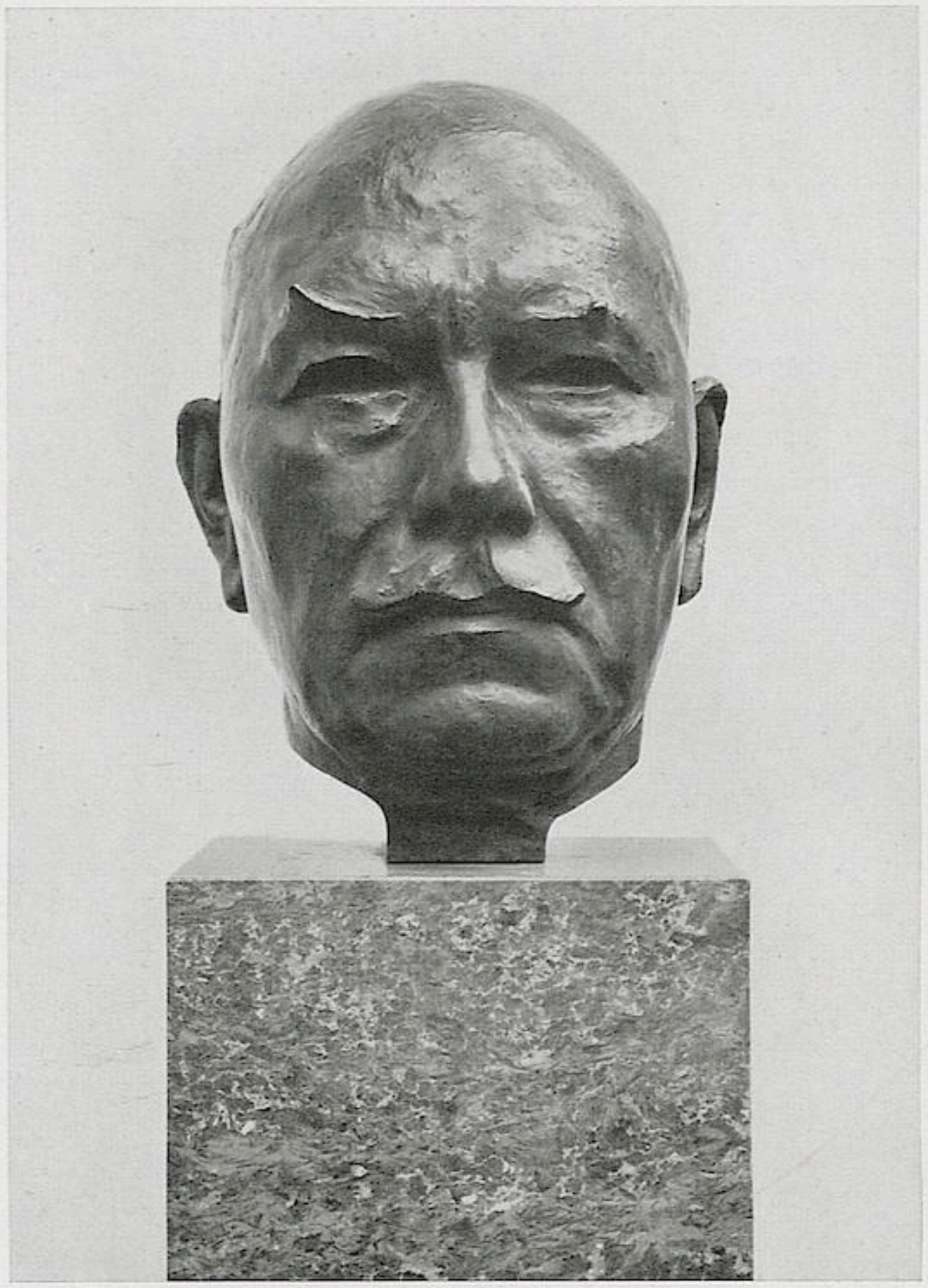
Zwischen diesem Werk des Sechzigjährigen, das als ein Fertiges und Ganzes dasteht, und den ersten Schritten der Jungen, für die mir als besonders eindrucksvoll Erscheinungen wie Hans Dieterlen, Zolnhofer, Franz Doll, Fritz Hoffmann, E. Glette, Jan Öltjen, Constance Schwedeler und Karl Meisenbach mit ihren Arbeiten in Erinnerung blieben, wogt's und flutet's in hundert Gesichten. Neue Leute, bisher weniger beachtet, drängen zu. Voran Otto Nückel, dessen „Rheinufer“ ein Bild jener Richtung ist, für die man die charakteristische Bezeichnung „magischer Realismus“ fand. Nach dieser Richtung marschiert man vielfach in der Ausstellung: Unold und Schrimpf sind ihre

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO NÜCKEL. LANDSCHAFT
Neue Secession, München

Vorkämpfer; beide übrigens mit vortrefflichen Arbeiten da, von denen ich Unolds „Winter", Schrimpfs „Seelandschaft" und sein räumlich ausgezeichnet gelungenes Gemälde „Auf dem Balkon" besonders schätze. Alois Seidl mit dem Bild „Am Fenster", K. Mense mit dem Bildnis „Inge von M.", Walter Schulz-Matan vor allem mit dem Porträt Oskar Maria Grafs, sind neben anderen die vortrefflichsten Vertreter dieser vom Impressionismus wie vom Expressionis-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

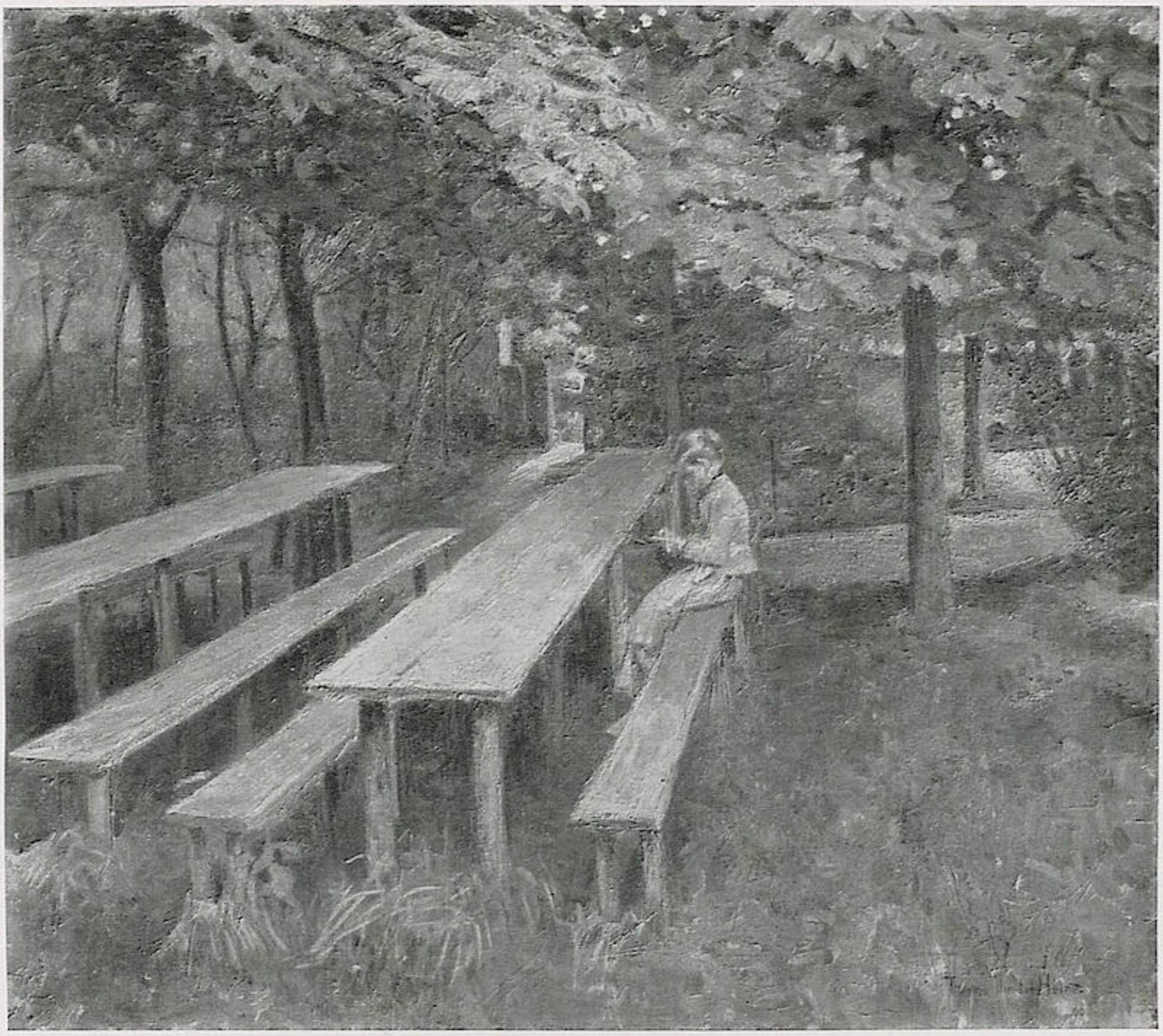


BERNHARD BLEEKER. BÜSTE PROFESSOR ARTHUR KAMPF

Neue Secession, München

mus wegstrebenden Bewegung, die nach Tiefen und zugleich nach Tatsachen, also nach einer geistig und formal ergriffenen Wahrheit verlangt. Auch Martin Lauterburg, malerisch eine der frischesten und eigenartigsten Erscheinungen in diesem Ensemble, strebt mit Atelierszenen und Stilleben dorthin: Erstaunlich, was er dem einfachsten Motiv, z. B. einem treibenden Geranienstrunk, an malerischem Reiz und darüber hinaus an Stimmungswert abgewinnt! Eine Reihe von Gemälden Pechsteins zeigen diesen kraftstrotzenden, sich mehr und mehr auf sich selbst besinnenden Künstler in stolzem Aufstieg. Willi Geiger, als Graphiker längst in der ersten Reihe seiner Fachgenossen stehend, hat sich nun auch malerisch ganz gefunden; ein Bild wie sein spanischer Munizipalgardist ist koloristisch prächtig und von einer ganz seltsamen zeitgenössischen Romantik, ein Zug, der, erscheinungsmäßig sehr stark abgewandelt, auch durch die malerisch sehr ansprechenden Bilder Götts und durch die Kunst des zur Meisterschaft

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TH. TH. HEINE. WIRTSGARTEN IN DACHAU

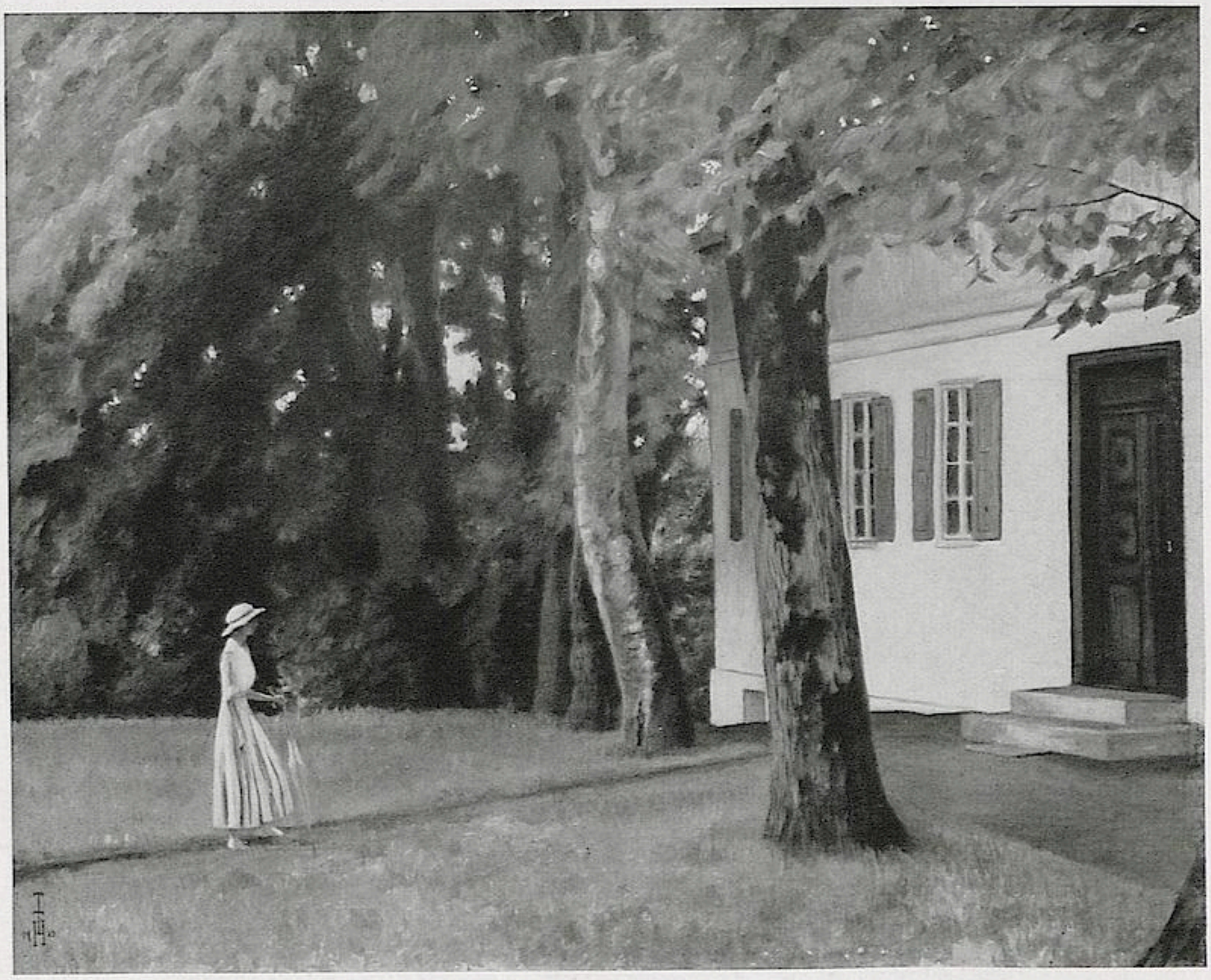
Neue Secession, München

heranreifenden Idyllikers Walter Teutsch geht. Julius Hüther, der von der „alten" Secession herüberkam, fügt sich gut in dieses Ensemble, in dem man, zu nicht geringer Freude, auch Gustav Jagerspacher wiederfindet, den Meister einer abgeklärten farbigen Tonigkeit, den Schöpfer von Frauenakten von klassischer Schönheit. Auch Kutter und Köppel haben hier eine ihnen gemäße Umwelt gefunden. In die Kunst des auch malerisch zusammengehörigen, wiewohl der feinen, aber entscheidenden Nuancen nicht entbehrenden Ehepaars Caspar tritt man ein wie in einen Blumengarten im August. Hochsommer ist es auch im glücklichen Zusammenwirken dieser exzeptionellen Künstler, die man besonders gern vor dem gleichen Motiv mit gleicher Gesinnung, sehr verwandter Palette, aber schießlich doch fein variierten Lösungen sieht. Eine hübsche Dame im roten Kleid, wohl eine Schwester Maria Caspar-Filsers, und das Töchterlein Felizitas geben inmitten blumiger Gartenpracht und lichtdurchfluteter Räume

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

immer wieder die Modelle. J. W. Schülein hat von einem Pariser Aufenthalt gute Motive mitgebracht und zum Bild gestaltet. Schinnerer und Julius Heß, auch Troendle und Püttner sind stiller geworden, ihre Kunst läuft im Kanal einer vorgezeichneten Entwicklung. Pellegrinis große Jägergruppe streift bei aller Porträtähnlichkeit leicht an die Karikatur. Werke von Achmann, dessen Entwicklung man nicht weniger wie die von Ehmsen und Bummerstedt im Auge behalten muß, das Porträt des Schauspielers Wernicke von Lasser, Purrmanns duftige Farbengedichte Brünes und Lichtenbergers Arbeiten sind voll künstlerischen Ernstes, ein Wort, das auch für die Plastik der ausgezeichneten Bildhauer der Neuen Secession zutrifft. Edwin Scharff, der Hindenburgs Büste in einer die herkömmliche Porträtauffassung des Feldmarschalls verlassenden Weise gestaltete, Bernhard Bleeker, der bewährte Meister der Büste, Koelle, der vor allem Arbeitergestalten und Arbeiterporträts in einer unübertrefflichen Weise in die Bildnerkunst zu übersetzen weiß, Ernst Penzoldt, der den geistreichen Kopf des Geheimrats Kisch und E. V. Rauch, der nicht minder schnittige Köpfe Willi Geigers und des Geheimrats Krell modellierte, Fritz Claus und der mutige, ganz ins Monumentale strebende Wilhelm Maly mit seiner symbolisch gedachten Gruppe „Mann und Frau“ vertreten die Bildnerei auf dieser Ausstellung, die voll Anregungen, Problemen, Erfüllungen und Verheißungen steckt und im großen Reigen der deutschen Ausstellungen des Sommers 1927 eine der gelungensten, interessantesten und positivsten ist.

Georg Jacob Wolf



TH. TH. HEINE. MEIN HAUS

Neue Secession, München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARC CHAGALL. ANSICHT VON WITEBSK. KUNSTHALLE MANNHEIM

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CAMILLE PISSARRO. WALDLANDSCHAFT MIT BRÜCKE
Kunsthalle Mannheim

NEUES AUS DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

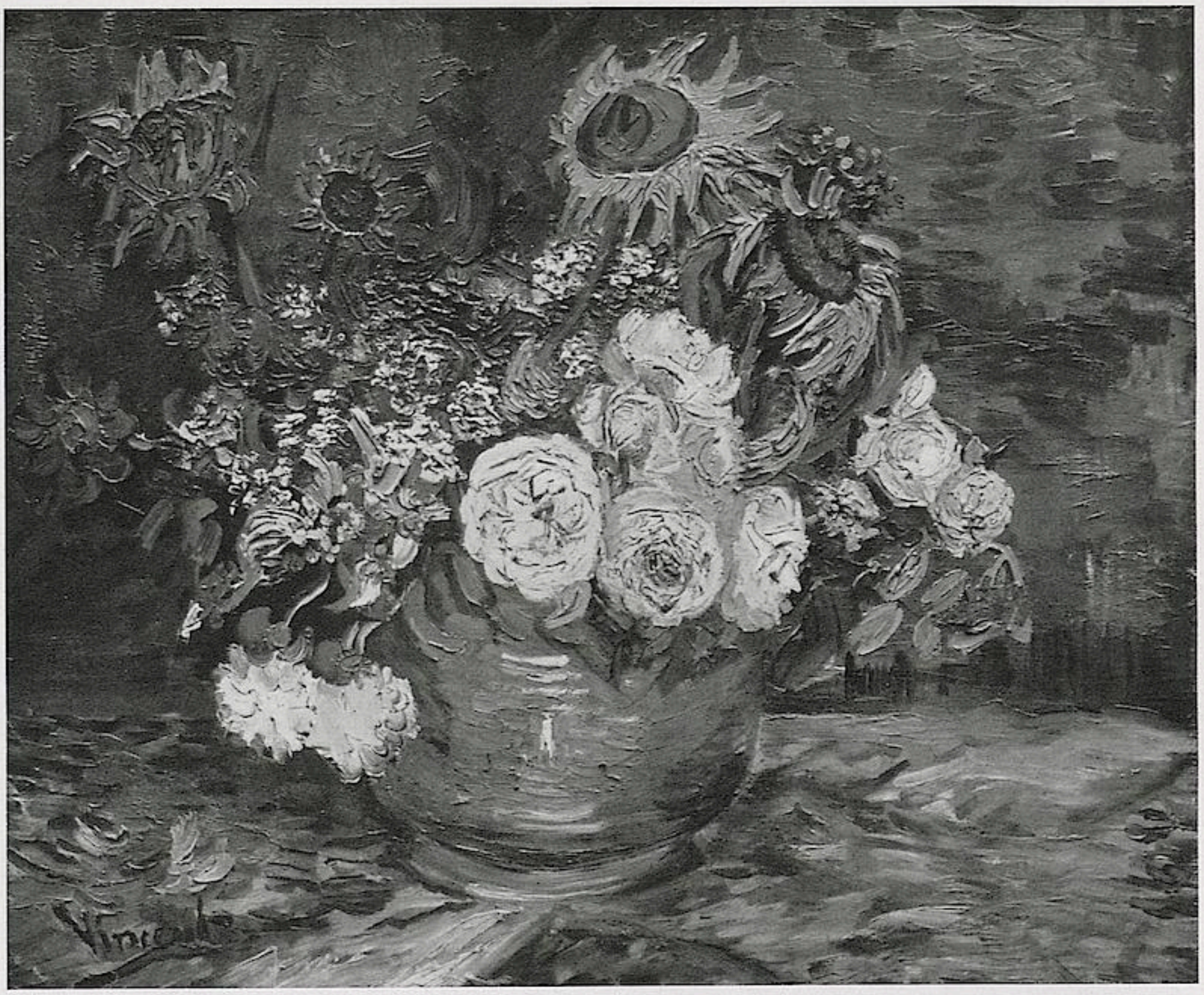
Die Entwicklung unserer Museen ist heute mehr denn je dem Verantwortungsbewußtsein der Kommunen, der Initiative und dem Kennertum der einzelnen Galerieleiter überantwortet. Man konnte vielfach die negativen Auswirkungen individualistischer Kunstpolitik feststellen, wenn rücksichtsloser Ehrgeiz einzelner Direktoren durch Überbietung der Konkurrenz zu sinnlosen Preissteigerungen führte, wenn die auf hemmungslose Ausbreitung gerichteten Tendenzen dazu führten, den organischen Ausbau der Sammlung zugunsten weitläufiger, schließlich doch nicht realisierbarer Ziele zu vernachlässigen, statt notwendiger Ergänzungen an sich reizvolle, aber im Rahmen der gegebenen Sammlung entbehrliche Erwerbungen zu betätigen. Vielleicht wird verantwortungsbewußte Einsicht und der Zwang der wirtschaftlichen Entwicklung in nicht allzu ferner Zukunft dazu führen, daß die kleineren Museen der deutschen Länder und Städte sich auf bestimmte, am besten landschaftlich umgrenzte Sammelgebiete beschränken und dergestalt eine wertvolle Ergänzung der wenigen großen Gale-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON RADL. WALDLANDSCHAFT. KUNSTHALLE MANNHEIM

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VINCENT VAN GOGH. ROSEN UND SONNENBLUMEN

Kunsthalle Mannheim

rien bieten, die dank ihrer Tradition und des vorhandenen Bilderbestandes eine universale Repräsentation des Ablaufes der Kunstepochen zu bieten vermögen.

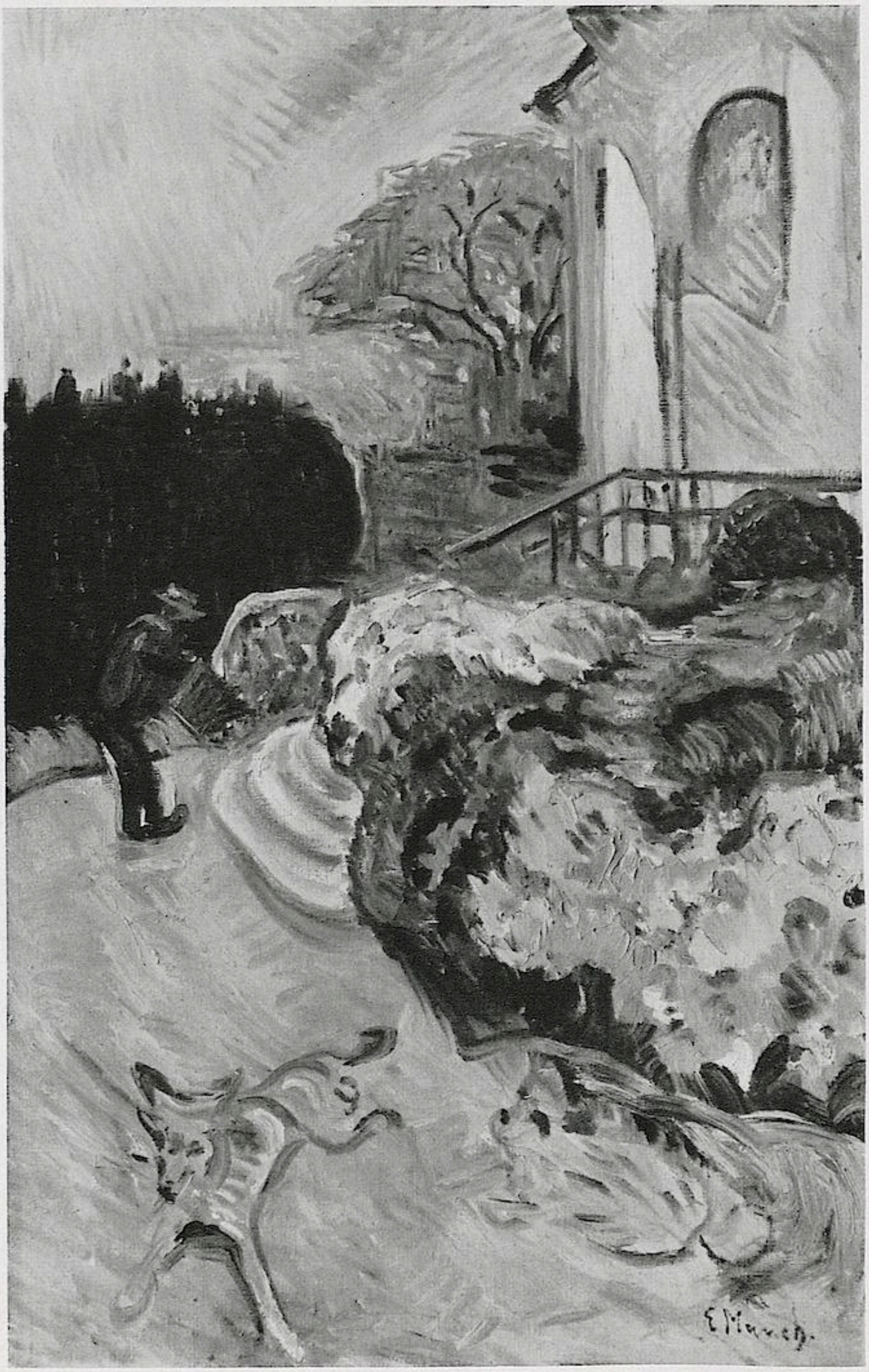
Immerhin ist die Tatsache, daß in den abgelaufenen krisenhaften Jahrzehnten zahlreiche wertvolle Kunstwerke der Öffentlichkeit erhalten blieben, der von den Museen entfalteten Aktivität zu danken. Gerade die Entwicklung der Mannheimer Kunsthalle bezeugt beispielhaft, wie auch heute noch mit vergleichsweise bescheidenen Mitteln durch zielbewußte Ankaufspolitik der systematische und organische Ausbau einer Sammlung gefördert werden kann. Die von Fritz Wichert begründete Galerie gruppiert sich um die führenden Meister der deutschen und französischen Wirklichkeitsmalerei. Bedeutende Werke der französischen Impressionisten wie Manets Erschießung Maximilians, Cézannes Raucher, Landschaften von Pissarro und Monet, ein Stilleben Renoirs hängen neben gewählten Beispielen der deutschen Zeitgenossen: Liebermann, Corinth, Slevogt. Die vorangehende Epoche ist durch erlesene Bilder der Thoma, Trübner, Spitzweg, Feuerbach, Daumier, Delacroix, Corot, Couture ausgezeichnet repräsentiert. Einzelne ausgewählte Werke vergegenwärtigen nachdrücklich das Schaffen der nazarenischen und romantischen Maler vom Anfang des Jahrhunderts. Die Tätigkeit Wicherts hat sich mit dem Ankauf einer bedeutenden Reihe von Meisterwerken der Kunst des

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGÈNE DELACROIX
TÜRKISCHER
FRAUENRAUB

Kunsthalle Mannheim

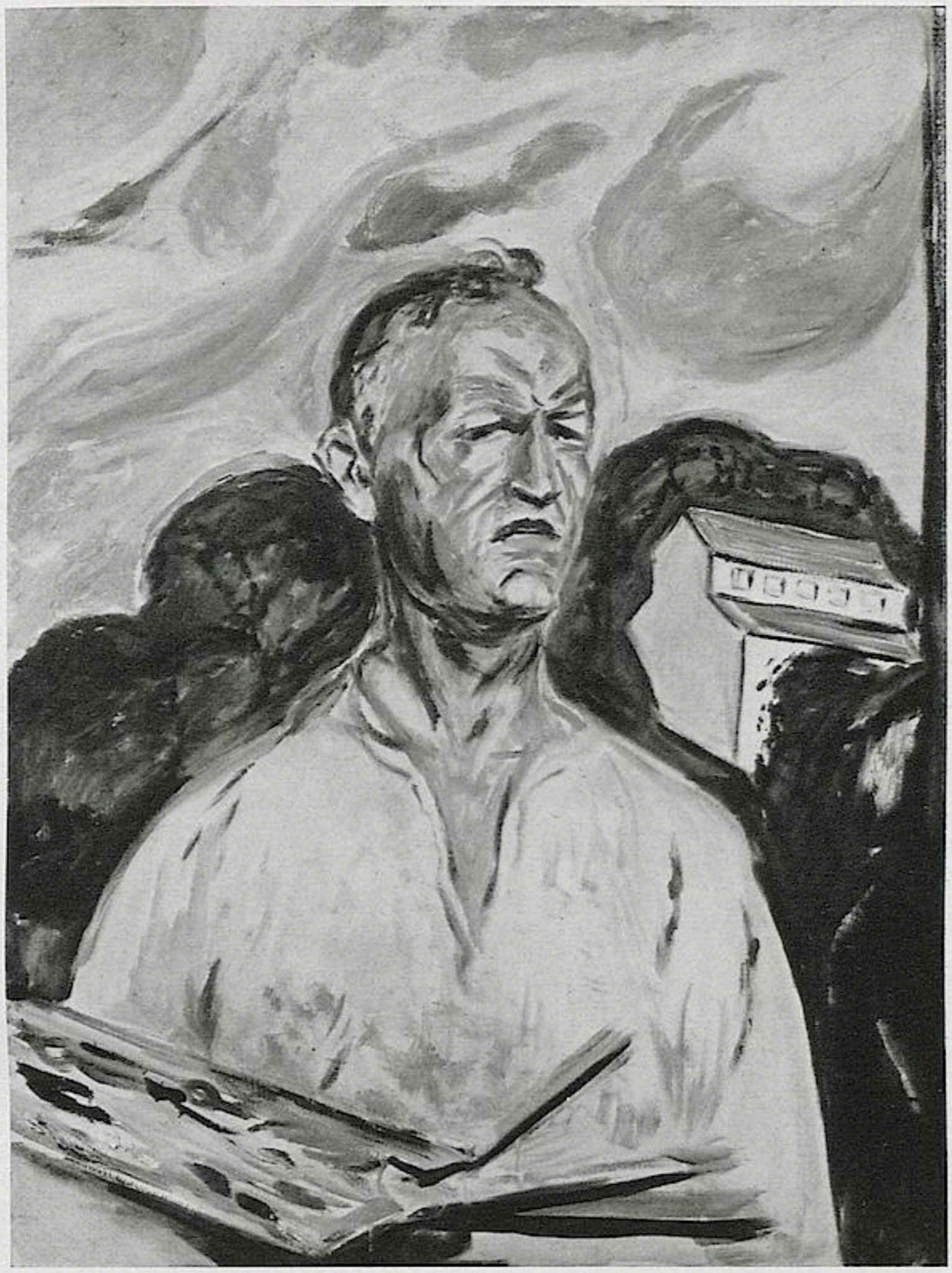
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDVARD MUNCH. LANDSCHAFT MIT DEM GÄRTNER

Kunsthalle Mannheim

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDVARD MUNCH. SELBSTBILDNIS 1926

Kunsthalle Mannheim

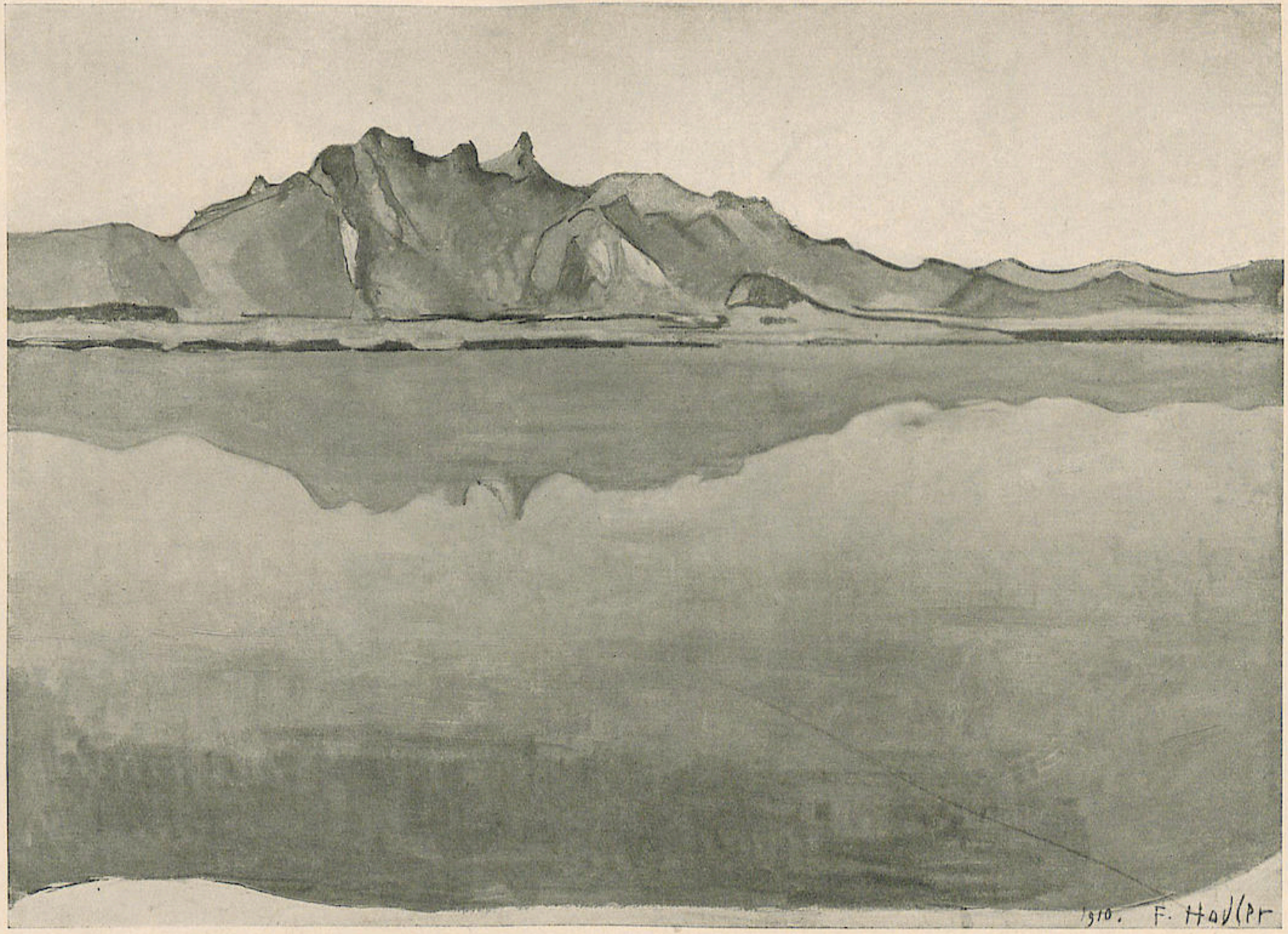
19. Jahrhunderts nicht erschöpft: Durch zahlreiche wechselnde Ausstellungen, durch Vorträge und Führungen, hat er das Museum zur lebendigen Heimstätte der Bevölkerung gemacht.

Man muß es seinem Nachfolger G. F. Hartlaub als besonderes Verdienst anrechnen, daß es ihm trotz der vielfachen wirtschaftlichen und ideellen Hemmungen der Nachkriegszeit gelungen ist, nicht nur den lebendigen Kontakt weitester Kreise mit der Sammlung durch wertvolle Vortragszyklen und ausgezeichnete kollektive Ausstellungen zu erhalten, sondern auch den organischen Ausbau der Sammlung zielbewußt fortzuführen. Durch zahlreiche symptomatische und qualitätvolle Werke des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart sind die vorhandenen Bestände ergänzt und bereichert worden. So wurde aus dem Kreis der Romantik eine feinsinnige Landschaft des Hamburgers Valentin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL NOLDE. MARSCHLANDSCHAFT. KUNSTHALLE MANNHEIM

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FERDINAND HODLER. STOCKHORNGRUPPE. KUNSTHALLE MANNHEIM

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL NOLDE. FIGUREN UND GEORGINEN

Kunsthalle Mannheim

Ruths erworben. Das Porträt der Frau Codmann, das Böcklin 1889 in Zürich geschaffen hat, ist ein ausgezeichnetes Beispiel altmeisterlicher Malkultur und weist auf die Berührung des Schweizers mit den Problemen des Leiblkreises hin. Haiders „Vorfrühling bei Leutstetten“ von 1893 ist ein erlesenes Dokument der naturinnigen polyphonen Gestaltungskraft dieses großen, noch längst nicht nach Verdienst gewerteten Epikers der oberbayerischen Landschaft. Von Marées ist ein charakteristisches Doppelporträt „Hildebrandt und Grant“ erworben worden. Eine Landschaft Hodlers „Die Stockhorngruppe am Thunersee“ (1910), eines jener Naturbilder, die von innerer Monumentalität erfüllt sind, der „Gärtner“

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH. NIZZA. KUNSTHALLE MANNHEIM

Munchs, 1903 entstanden, in jener Zeit, da ein neues Naturgefühl die Malerei des Norwegers erregt und mit starken Impulsen erfüllt, ein spätes Stilleben Corinths, Landschaften von Vlaminck und Utrillo, Chagalls traumhafte Ansicht von Witebsk eröffnen wertvolle Ausblicke in die Malerei nach der Jahrhundertwende, in jene Jahre wechselvoller Übergänge, Zeit der Formzertrümmerung und neuen Formbaues. Von gegenwärtiger deutscher Malerei ist Kokoschkas „Ansicht des Kloveniersburgwalls in Amsterdam", ein bezeichnendes Beispiel der bekannten in den letzten Jahren geschaffenen Stadtansichten des Künstlers, in denen sich intensive Ausdruckssteigerung mit dem Gefühl für die malerischen Werte der Impression bindet, erworben worden. Daneben einige kennzeichnende Werke der Gruppe, die mit dem Stichwort „Neue Sachlichkeit" eine mehr negative denn interpretierende Charakteristik empfangen hat: von George Groß „Großstadtstraße" und das Bildnis Max Hermann-Neiße, Otto Dix „Witwe", Beckmanns Porträt der Schwiegermutter, ein Stilleben Kanoldts, Schrimpfs „Mädchen vor dem Spiegel", die Grötzinger Landschaft von Georg Scholz, ein Selbstbildnis von Davringhausen, innige Veduten des Holzfällers und Malers Adolf Dietrich.

Wenn die Anregung einer stärkeren Berücksichtigung der Maler des badischen Kulturkreises gegeben wird, so soll damit nicht provinzieller Kunstpolitik das Wort geredet werden. Der innere Wert einer Sammlung, ihre lebendigen Auswirkungen steigern sich, wenn sie mit den künstlerischen Kräften, die aus ihrer Landschaft in Gegenwart und Vergangenheit gewachsen sind, organisch verbunden bleibt. Wir denken, um nur einiges herauszugreifen, an die Maler der Heidelberger Romantik, an Kobell und Lugo, von Zeitgenossen an Haueisen, Troendle, den Freiburger Freyhold, den Mannheimer Oertel.

Dr. Kurt Pfister

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR KOKOSCHKA. AMSTERDAM. KUNSTHALLE MANNHEIM

EUROPÄISCHE KUNST DER GEGENWART

Sein hundertjähriges Bestehen nahm der Hamburger Kunstverein zum Anlaß, einen Überblick über die neuere Malerei Europas zu geben. Um ein zutreffendes Urteil über die Ausstellung zu gewinnen, wird man nicht die Maßstäbe der vorjährigen Dresdner Ausstellung oder gar der Kölner Sonderbundausstellung von 1912 anlegen dürfen, auf die man wohl gelegentlich hingewiesen hat. Das Hamburger Material von etwa 450 Bildern und Plastiken gibt eher den Durchschnitt neuesten Kunstschaffens als höchste Leistungen.

Schwerpunkt und Wert der Ausstellung liegen auf dem Gebiete gegenwärtigen Schaffens im engeren Zeitbegriff. Da bietet die Übersicht viel Interessantes und manches Unbekannte. Weniger allerdings gilt das für die verschiedenen Erscheinungsformen des „Expressionismus" als für den Umfang dessen, was man sich gewöhnt hat, „Neue Sachlichkeit" zu nennen. In beidem ist die Ausstellungsleitung mutig gewesen, ohne dem Extravaganten nachzugehen. Denn Picassos, Juan Gris, Légers und Braques Kubismus gilt wohl auch in weiteren Kreisen heute nicht mehr wie 1912 in Köln noch als lächerliche Ausschreitung, sondern als ein höchst ernsthaftes und wertvolles Ringen um dargestellte Form. Von den deutschen Brückeleuten um Schmidt-Rottluff, Nolde, Heckel, Kirchner, Müller und von den Künstlern des „Blauen Reiters" um Marc und Macke sieht man Bilder von unterschiedlicher Bedeutung, jedoch in einer Zusammenstellung, die den Umriß der Entwicklung einigermaßen genügend klarlegt. Auch der entsprechende Abschnitt französischer Malerei ist mit Derain, Matisse, Vlaminck, Friesz, Laurencin, Rouault, Dufy, Utrillo und ihren unmittelbaren Vor-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gängern wie Toulouse-Lautrec, Signac, Seurat wenigstens andeutungsweise veranschaulicht. Wie stark die Anziehungskraft von Paris auf die Talente wirkt, zeigen die Tschechen Coubine und Georg Kars, zeigen auch die Polen Kisling mit der bekannten „Römerin" und Eugen Zak, oder die Schweden Grünewald, Linnquist, Nilsson und Simonsson, die schließlich genau so gut zur Pariser Malerei gehören — was sich nicht ganz mit französischer deckt — wie Pacsin, der als Österreicher auftritt, oder Modigliani, der mit den ganz verschieden gearteten Campigli und Chirico unter den Italienern aufgeführt wird.

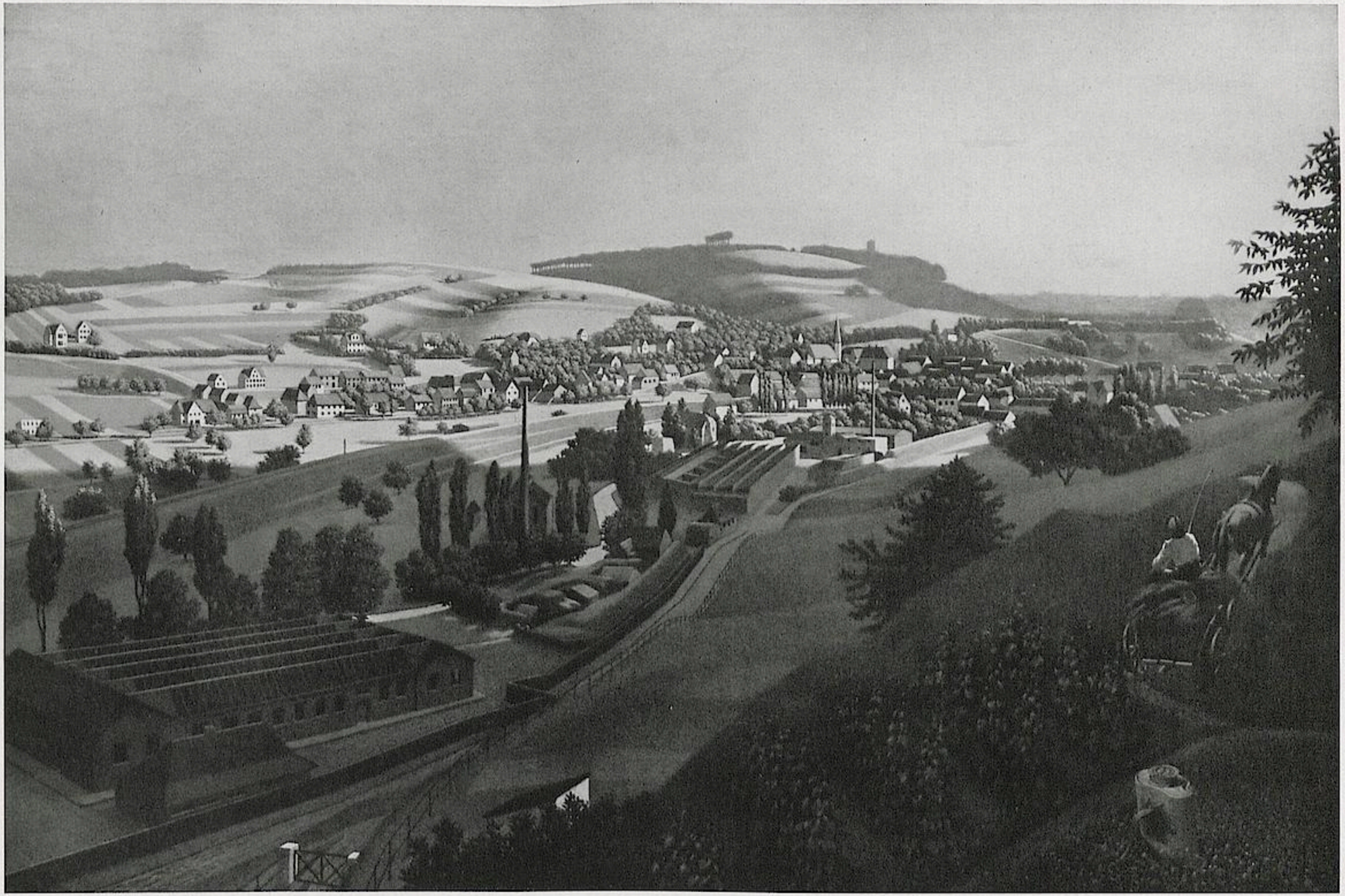
Belangreicher als im Vorspiel ist die Hamburger Ausstellung in ihrem Hauptakt, der etwa die Kunst seit 1920 umfaßt. In diesem Ausschnitt ist das Ziel, einen wirklich internationalen Überblick zu eröffnen, wohl am ehesten und gleichmäßigsten erreicht. Alle Länder Europas sind vertreten. Schon auch scheint an diesem Punkt ein naheliegender Irrtum an der Oberfläche der Erscheinungen aufzutauchen. Die jüngste Kunst ist nicht gleichförmiger als jeder einheitliche Stil war. Statt diese vermeintliche Gleichheit zu tadeln, sollte verständnisvolles Sehen sich darin üben, die lebendigen Unterschiede schon jetzt zu bemerken, mit denen das allgemein europäische Stilproblem der Gegenwart, von den verschiedensten nationalen und persönlichen Schauseiten aus betrachtet, auch in unseren Tagen wieder recht abwechslungsreiche Ergebnisse zeitigt. Sieht man von der persönlichen Haltung ab und richtet man sein Augenmerk auf den Zeitstil als solchen, so waren Velasquez und die italienischen Tenebrosi, Goya und Tiepolo, Courbet und Leibl, die französischen und deutschen Impressionisten, nicht minder die Expressionisten vor nunmehr fast schon 20 Jahren nicht weniger und nicht mehr von einer Art als die heutigen Künstler. Ihnen allen hat man den kurzsichtigen und sinnwidrigen Vorwurf der Gleichförmigkeit, freilich immer nur im ersten Anfang eines noch ungewohnten neuen Betrachtens gemacht.

Einheit des gegenwärtigen Zeitgefühls, Eigenheit aber in der Lösung des gemeinsamen Problems bei allen Schaffenden zeigt diese Internationale Kunstausstellung auf. Aus der reichen Fülle der Beispiele kann nur auf weniges unter diesem prinzipiellen Gesichtspunkt hingewiesen werden. Campigli und Baumeister sind beide Konstruktivisten. Der Italiener mit der starken traditionellen Verpflichtung der Kunstvergangenheit seines Landes zur großen, monumentalen Form, der Deutsche mit aller Schärfe zeichnerischer Durchdenkung des gestellten Formproblems in seinem „Handstand". Dies zeichnerische Bluterbe der Deutschen meldet sich nicht minder in Beckmanns „Barke" oder Otto Dix' Bildnissen. Die Farbe in Juan Gris kubistischen Gebilden besitzt etwas von dem zur Düsterkeit neigenden tragischen Ernst Spaniens, wo bei Léger alles lateinische Formbestimmtheit und französische „clarté" im Aufbau atmet. Des Tschechen Filla kubistische Bilder sind in der farbigen Erfindung ganz unverwechselbar mit den gleichartigen Pariser Kompositionen. Coubines Bilder, auch er Tscheche, verraten etwas von der mitunter süßlichen Sentimentalität des Slawen, wo bei den französischen Vorbildern und selbst den deutschen Matisseschülern Levy und Moll etwa raffinierte Bewußtheit langgezüchteter Überlieferung vorwiegt, während die Schweden aus Cézannes Nachfolge wieder ganz anders empfinden. Hofers und Kanoldts deutsch-römische Klassik zielt auf etwas ganz anderes als der französische Ingrismus oder die italienischen Valori Plastici.

Nicht minder unterscheidbar ist die neue Sachlichkeit in den fast pseudo-klassizistischen, nordisch-kühlen Bildnissen des Schweden Fougstedt „Knabe am Balkon" oder Einar Jolins „Rollenporträt" gegenüber der tieferen Seelenhaftigkeit in Schrimpfs „Deutscher Landschaft" oder Davringhausens Stilleben. Ganz anders das brutal erstarrte Leben in des Flamen de Smet „Ziehharmonikaspielern", das Derbmystische in seines Landsmanns Jespers „Garten des Alters" oder die elegante Spleenigkeit in des Engländers Roberts „Konzert", wie in Christopher Woods „Familie des Barbiers" die Komik des englischen Landlebens. Hynkes farbig-klangvolle Stilleben bewahren die holländische Maltradition im modernsten Gewande ebenso deutlich wie sich in des Hannoveraners Thoms „Frau" das Erbe vordürerischen Deutschtums mit dem deutschen Dasein dieses heutigen Tages bluthaft verbindet.

Um den Reichtum und die Vielfalt dieser Schau anzudeuten, seien schließlich von den Jüngsten noch einige genannt. Von den Belgiern Permeke, Tytgat, van de Woestijne, von Holländern — immer außer den schon erwähnten — Gertel, Sluyters, Toorop, während man Schelfhout vermißt. Von den Norwegern gelangte Per Krohg in einem Jahre von der monticellischen Farbbrillanz seines „Paares" zu dem viel stärkeren, nordischer empfundenen „Interieur". England schickte außer Roberts und Wood u. a. Nash, Wolfe, Nicholson

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG SCHOLZ. ANSICHT VON GRÖTZINGEN. KUNSTHALLE MANNHEIM

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und Smith, Rußland Jawlensky, Kandinsky, Lissitzky, Bechtejeff, Chagall, den Plastiker Moissey Kogan und von Unbekannteren den 1900 in Wien geborenen Georg Kirsta. Die Schweiz ist außer mit Hodler durch Amiet, Pellegrini, den Bildhauer Haller und Stoecklin mit seiner schönen „Schneelandschaft" vertreten, Spanien u. a. durch Pruna und Gargallo, Ungarn durch Czobel und Egry. Die deutsche Kunst Böhmens hat eines der besten Bilder der Ausstellung in Schroetters „Baskischer Bar" beigesteuert, neben dem außer auf Capeck und Filla auch auf Prochazkas Stilleben hingewiesen sei.

Von den jungen und jüngsten deutschen Malern sind u. a. Beckmann, Paula Modersohn, Dix und Grosz, Helmuth Kolle, Radziwill, Oppenheimer, Unold, Troendle, Caspar, Walter Grammaté, Nauen, Rohlfs, Seewald vertreten. Deutsch-Österreich stellt sich in Kokoschka, Faistauer, Schiele und Wiegele vor. Von Plastikern sind u. a. Barlach, Belling, de Fiori, Hoetger, Kolbe und Lehmbruck, Sintenis neben den Franzosen Maillol, Renoir, Brancusi, dem Russen Kogan und dem Ungarn Ferenczy mit einzelnen Werken zu sehen. Die Hamburger Künstler weisen in Ahlers-Hestermann, Willi Habl, Walter Tanck, Nölken, Rosam, Ende, Stegemann, Anita Rée, Rodewald und Hopf sowie in den Plastikern Wield, Haizmann und Ruwoldt alle Stilphasen der Entwicklung vom Spätimpressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit auf. Dies hatte sich die Ausstellung für ganz Europa durchzuführen zur Aufgabe gemacht. Gelungen ist ihr wenigstens dies eine: Die durch Krieg und Nachkrieg unterbundene Verbindung und Kenntnis der Künstler und ihrer Absichten zu ihrem Teil wieder aufzunehmen, Urteile vorzubereiten und das große Ziel eines neuen Stiles zu fördern, indem sie die Tatsache seines Vorhandenseins feststellte und seine Artbeschaffenheit zur grundsätzlichen Diskussion stellte. Heinrich Ehl

ALEXANDER KANOLDT. STILLEBEN. KUNSTHALLE MANNHEIM

Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER MALER DIETRICH

Von dem Tagelöhner Adolf Dietrich, der am Bodensee malte, wenn er nicht gerade mit Holzfällen oder andern Diensten für die heimatliche Gemeinde Berlingen beschäftigt war, drang, obwohl er bald 50 Jahre alt ist, bisher nur sagenumhüllte Kunde in die offizielle Kunstwelt. Zwar ist er schon seit geraumer Zeit „entdeckt", in der Schweiz und in Süddeutschland hatte man seine Bilder gezeigt, verkauft, zum Teil auch schon an Museen, aber man nahm allgemein noch keine weitere Notiz von dem Arbeiterkünstler. Nun hat die fortschrittlichste der Berliner Galerien (Neumann - Nierendorf) eine große Ausstellung seiner Bilder veranstaltet und nun zählt er mit, die Presse hat sich seiner bemächtigt, man preist ihn als Phänomen, als den deutschen Henri Rousseau usw. Möge seine selig kindhafte Schlichtheit diesen späten, aber lauten Ruhm glücklich überstehen, möge er nicht durch die Erkenntnis beirrt werden, daß Andacht vor der Natur, Unmittelbarkeit des Erlebens, Reinheit der Gesinnung zu den Dingen zählen, die auf dem Kunstmarkt ge-

Die Wiedergabe der in diesem Aufsatze gezeigten Werke erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Herbert Tannenbaum (Das Kunsthaus), Mannheim.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF DIETRICH. WINTERABEND AM UNTERSEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF DIETRICH. BERLINGEN AM UNTERSEE

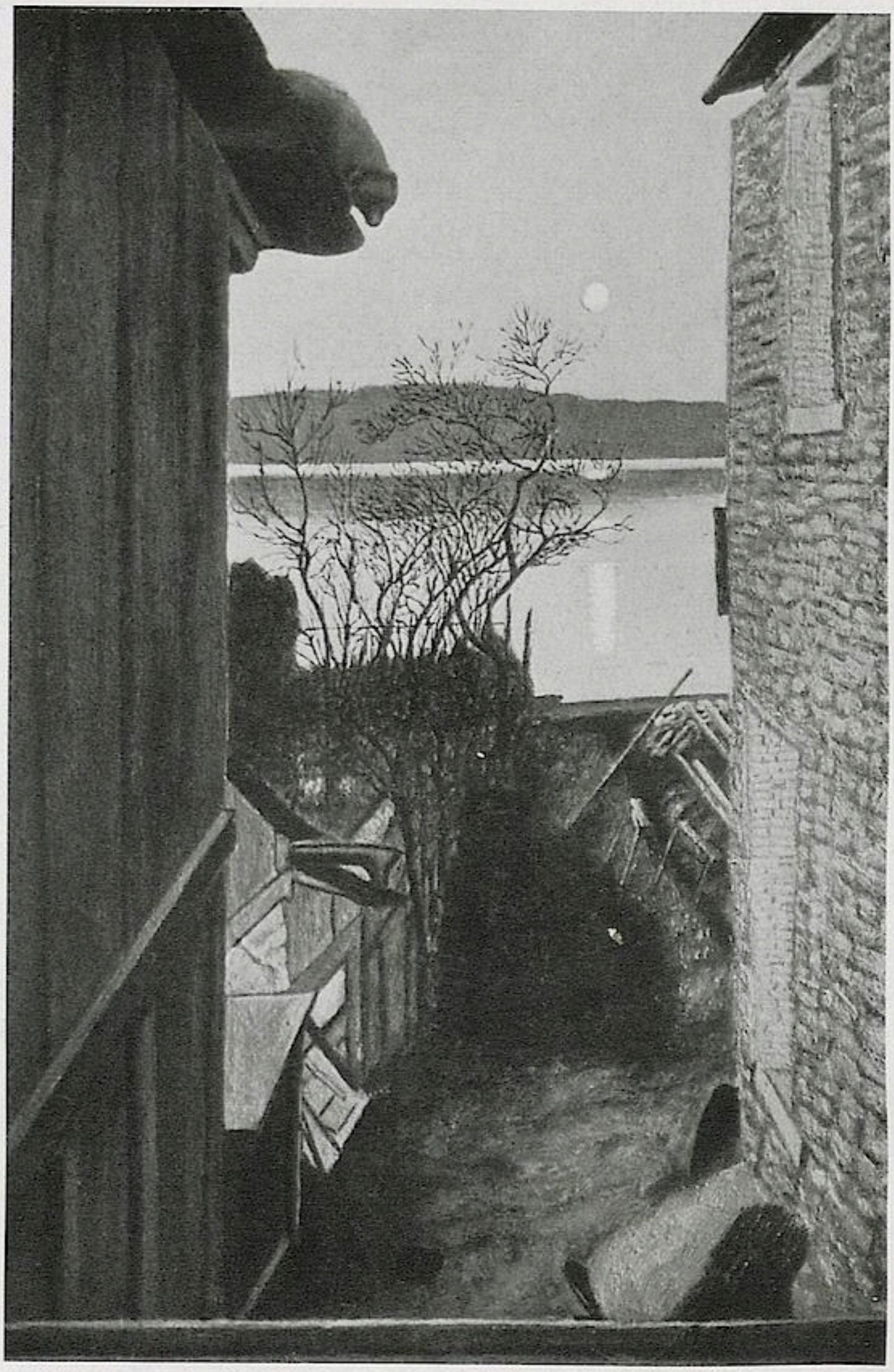
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF DIETRICH. MÄDCHEN MIT MAIKÄFER

sucht sind. Man möchte sich ihn nicht anders denken, als er heute ist: ein Mensch von einer geradezu beschämenden Lauterkeit des Denkens, Arbeiter, Waldmensch, Spielhans, der sich freut, daß die Welt bunt ist und so weit (bis nach Mannheim hinauf kann man reisen!) und der sich doch manchmal von einem höheren Schauder angefaßt fühlt, so daß ihm mitunter ein Ding gelingt, das wie wirklich große Kunst viel mehr ist und von anderswoher stammt als vom Geiste seines Erzeugers.

Natürlich malt Dietrich als echter Gelegenheitskünstler alles, was ihm in den Weg kommt: Tiere mit ganz besonderer, aus persönlich-vertrautem Umgang stammender Liebe, ein paar Früchte auf einem Teller herrlich aufgetürmt, Gesichter von Menschen, oft mit erstaunlicher Herausmeißelung ihres Wesentlichen, eine Zimmerecke, ganz akkurat, mit allem Zierat, der darin ist und daneben mit erstaunlicher Großzügigkeit die Landschaft, die ihn umgibt, sein heimatliches Stück Erde, mit dem er im

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF DIETRICH. MORGENMONDSCHEIN

tiefsten verwachsen ist, seinen geliebten Untersee, am klarblauen Tage, in der Dämmerung, im Morgenmondschein und bei schwerer Wolkennacht. — Zarte Äste dehnen sich in feinem Gespinst vor spiegelklarer Wasserfläche, auf der ganz verloren ein winziges Boot sichtbar wird, darüber in ebenso verlorener Einsamkeit eines Raubvogels Schwingen und am Ufer tappt einsam in weiter grenzenloser Schneefläche ein Fuchs. Es ist ein Bild von einer so delikaten Formung und Farbgebung, daß das Ganze wie von japanischem Porzellan gelöst scheint.
Vielleicht werden solche Winterbilder einmal die gesuchtesten der Landschaften Dietrichs sein. Diese Werke sind wie unmittelbares Symbol der spiegelklaren reinen Natur dieses Künstlers.

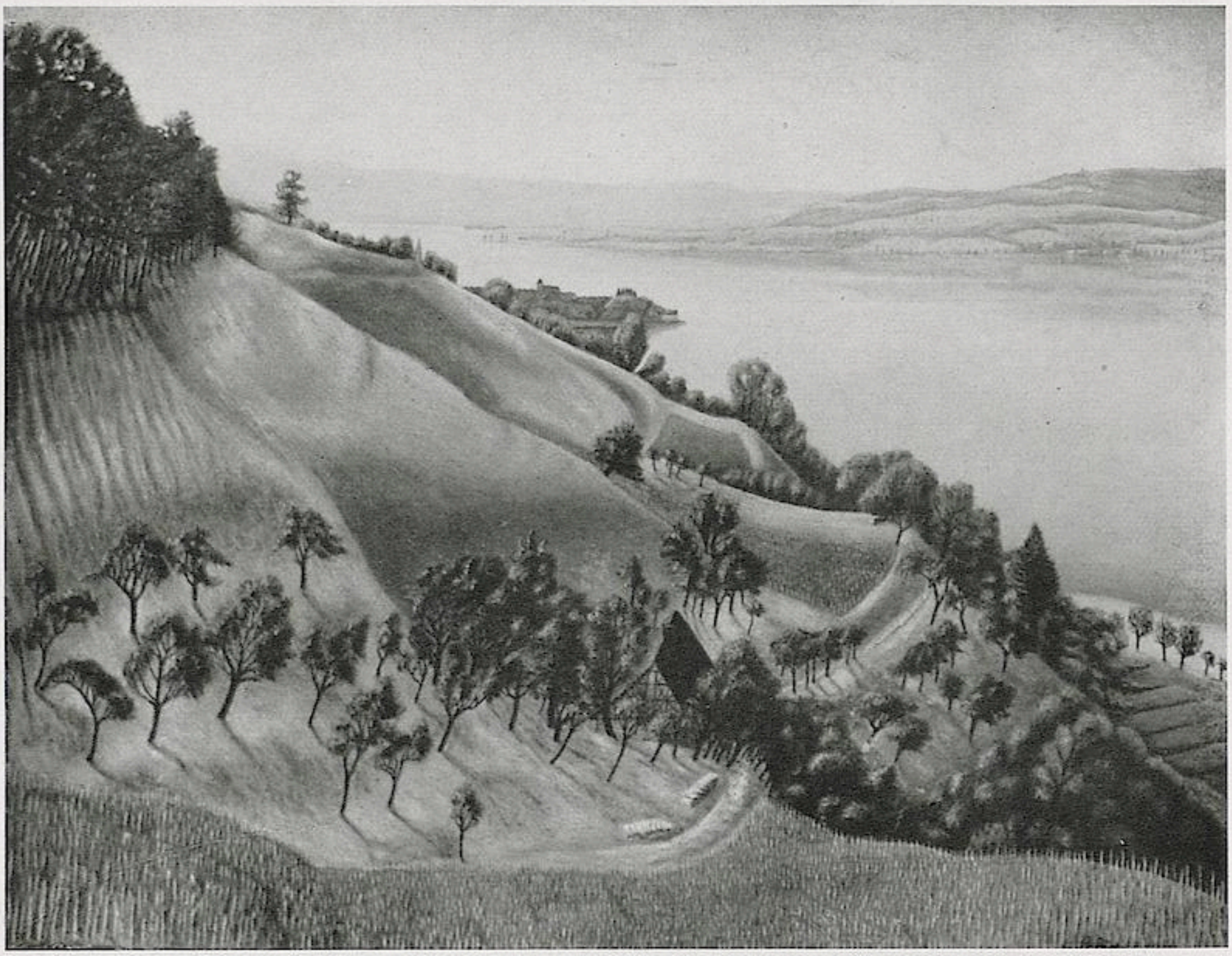
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF DIETRICH. WINTERLANDSCHAFT

Die klirrende Kälte des Wintertages, das eigentümlich Belebende eisiger Luft, das Anheimelnde knirschenden Schnees, alles kommt zu ganz faßbarer, durchaus suggestiver Wirkung. Das selige Unbeschwertsein von romantischen Assoziationen macht den Reiz dieser Landschaftsbilder aus, es ist uns, als hätten wir alle dies als Kinder mit Künstleraugen gerade so erlebt, das Vöglein und das Kräutlein, alles so vertrautnahe, wichtig, persönlich. Dazu tritt hier noch eine naturwissenschaftliche Treue des Beobachtens, eine jägerhafte Freude an genauem Nachspüren wechselvoller Naturstimmungen, ein förmliches Einsaugen der Landschaft mit ihrem fröhlichen Wind und Wetter.

Still und feierlich steht der Sommer in Gärten

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF DIETRICH. HERBSTLANDSCHAFT

mit schöngepflegten Beeten, Kieswegen und Bänken, auf denen Damen in weißen Kleidern sich unterhalten. Oder der Sommer lagert schwer am Waldrand, treibt mächtige Büsche, urwaldmäßiges Gestrüpp hervor, quellender Säfte voll, oder er läßt sich am Rande eines Abendweges nieder, den ein geruhsames Ochsengespann befriedigt entlangtrottet und ein Mädel betreut Ziegen und alles sieht ein bißchen so aus wie aus einer Spielzeugschachtel, so froh und nah, nur lebensvoller. Bei solch einem Bilde — es hängt in einem Kinderzimmer — kommt einem der Gedanke, wie schön es sein müßte, wenn diesem Maler einmal Gelegenheit gegeben wäre, Räume für Kinder zu dekorieren, mit seiner „frohmutigen" Kunst Kindern, die ihn sicher verstehen und lieben, solange sie noch nicht von Urväterhausrat verbildet sind, ein Fest zu bereiten.

Weder romantisch noch heroisch sind Dietrichs Schweizer Landschaften. Sie sind überhaupt kaum „aufgefaßt", wenigstens liegt ihr hauptsächlicher Zauber gerade darin, daß von den beiden Komponenten des Kunstwerkes, Stück Natur und Temperament, das Temperament sich zurückhält, um das Stück Natur in seiner Unberührtheit und Reinheit möglichst umweglos auf die Fläche zu bannen. Und gerade so wirken diese Landschaftsbilder oft wie Märchen, von denen es heißt, „eine wahre Geschichte".

Mit der gleichen unbeirrbaren Selbstverständlichkeit ist hier von einem völlig Ungeschulten das abgründige Problem des menschlichen Bildnisses bewältigt. Neben den prachtvollen Bildnissen der greisen Eltern ist das merkwürdige Kinderbildnis „Mädchen mit Maikäfer" ein Werk höchstpersönlicher Prägung. Alles in

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF DIETRICH. GARTEN IM SOMMER

diesem Bilde ist konzentrierte Nähe, unmittelbare Gegenwart, tiefe akkordische Räumlichkeit. Jubilierendes Gelb und Rot, die „Farben der Nähe“ herrschen. Eine ergreifende Schlichtheit der Auffassung, etwas unmittelbar Festlich-Frohes bei höchstem sachlichen Ernst rücken dieses und manche der andern Bildnisse in die Nähe deutschen Mittelalters.

Die „Abendgesellschaft“ führt uns in das bescheidene Heim des Malers. Da sitzen sie um den Tisch mit dem Goldfischglas unter der niedrig hängenden Petroleumlampe, karten-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

spielend, pfeifenrauchend, sechs Kumpane. Denkt man hier unwillkürlich an die pfeifenrauchenden Kartenspieler auf Cézannes Bildern (die dem einsamen Maler natürlich ebensowenig zugänglich sind wie andere große Kunstwerke), so behauptet das Bild Dietrichs dennoch seinen eigenen Platz. Ein eckiger Ernst ist darin. Zwei der Gesellen sind einfach als starke, tintenfarbene Silhouetten gegeben, so wie sie auch im verwegensten Helldunkel einer Petroleumfunze niemals in Wirklichkeit gesehen werden konnten, rein der phantastischen Wirkung des Ganzen zuliebe. Andererseits sind die Photographien und Bilder (seine eigenen Malereien) an den rohen Bretterwänden mit einer kindlich-minutiösen Sorgfalt gegeben, ohne eine Spur von Selbstherrlichkeit der Gestaltung. Dieser eigentümliche Zwiespalt aber geht durch das ganze überaus eigentümliche Schaffen des Malers: Bemühen um Kleinstes und Geringstes, Mörikestil, andrerseits ausgesprochenster, manchmal herrisch scheinender Wille zur Zusammenballung, Vereinfachung und Steigerung der Form. So daß einem mitunter das Gefühl kommt: hätte diese malerische Kraft nicht gerade in dem Tagelöhner vom Untersee ihr Domizil gefunden, wären nicht hier und da beengende Milieueinflüsse als maßgebend hervorgetreten, es wäre vielleicht etwas unerhört Großzügiges, Streitbares, Neues geworden. So ist alles gedämpft von einer bäuerlichen, manchmal ans Nüchterne streifenden Solidität, manchem von uns vielleicht deshalb um so lieber, dem das Werk dieses großen Kindes so etwas wie Halt- und Stützpunkt in Wirren heutigen Kunsttreibens dünken mag.

Dr. Margot Rieß

ADOLF DIETRICH. HÄUSER UND BÄUME

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE DARMSTÄDTER AUSSTELLUNG 1927

Wenn irgendwo der Begriff „Neue Kunst“ sich mit Taten manifestieren will und es stellt sich doch zu allererst die Notwendigkeit ein, in bessere und bedeutungsvollere Tage der Vergangenheit zurückzublicken, so ist dies ein Zwiespalt, der nicht sehr erfreulich ist. Steht man auf der Darmstädter Mathildenhöhe vor Olbrichs Ausstellungsgebäude und Hochzeitsturm, so wird dieses Gefühl zum Ereignis. Von dieser Stätte ging einst eine eigenartige lebendige Kunst aus, die weit hinauswirkte in das Getriebe und Leben der deutschen Kunst; Mathildenhöhe war damals mehr als nur eine Ausstellungszentrale. Das ist vorbei. Der hessische Großherzog Ernst Ludwig, ein kunstbegeisterter und kunstverständiger Fürst, hebt nicht mehr seine Hand über die Darmstädter Ausstellungen; seine Nachfolger in der Kunstpflege Darmstadts aber veranstalten Ausstellungen, wie man sie auch anderwärts findet, wenn man moderne Kunst zeigt. Kein Wunder, daß deshalb in diesem Jahre die Augen der Darmstädter und Darmstadt besuchenden Kunstfreunde mehr auf die im Landesmuseum veranstaltete Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein“, die tatsächlich eine neue Provinz alter Kunst erobert, gerichtet sind als auf die Mathildenhöhe. Zu Unrecht freilich, denn auch die diesjährige Darmstädter Ausstellung hat ihre Verdienste — man darf nur eben nicht mit den hochgespannten Erwartungen kommen, die man früher auf die Mathildenhöhe mitbrachte.

In drei größere Komplexe ist die Ausstellung aufgeteilt: Berlin, Darmstadt, München, und bei jedem gibt es drei Unterabteilungen: Malerei, Plastik, Graphik. Darmstadt, um damit zu beginnen, hat heute nicht mehr die bedeutende Künstlerschar, über die es 1900 und dann wieder zwischen 1912 und 1914 verfügte, aufzuweisen. Diese Gruppe „Hessische oder in Hessen wohnende Künstler“ vermittelt als wertvollste Bekanntschaften Proben aus dem Werk des Darmstädter Bildhauers Adam Antes, eines Neo-Klassizisten, der indessen auf äußerste Sparsamkeit der Mittel bedacht ist und gelegentlich kräftig stilisiert. Von den gegenwärtig in Darmstadt tätigen Malern sind Karl Gunschmann, ein intimer Landschafter, Karl Deppert, ein Meister von Halbfigurenbildern, und der ausdrucksvolle Willi Hofferbert besonders erwähnenswert.

Die Münchner Kunst vertritt,wie dies auch bei der Kasseler Jubiläumsausstellung der Fall ist, ausschließlich die Münchner Neue Secession mit Gemälden, Graphik und Plastik, eine sehr bemerkenswerte Überschau über die Größen der Gruppe, aber auch über die Leistungen einiger in München selbst weniger wirkungsvoll herausgebrachter jüngerer Künstler wie Josef Achmann, Franz Doll, August Kallert, Otto Nückel, von dem man sehr Bedeutsames erwarten darf, Josef Scharl, Alois Seidl, August Zintl und Walter Schulz-Matan, dessen Bildnis der Frau Schrimpf mich als einer der stärksten künstlerischen Eindrücke der Ausstellung angesprochen hat.

Berlin wird durch seine Secession mit mehr als zweihundert Werken vertreten. Auch hier treten, geschart um Corinths Ehrengedächtnis in Form einer kleinen, würdigen Nachlaßkollektion, manche neue oder weniger bekannte Künstler hervor. August Wilhelm Dreßler, F. M. Jansen, Paul Päschke, Magnus Zeller mit seinen prächtigen „Anglern“, einem Bild von feinstem Kolorit, Erich Waske mit seinem „Wasserträger am Ätna“ gehören zu denen, die einem neue Eindrücke vermitteln. Charlotte Berend mit dem „Geißhirten“, Erich Büttner mit dem ironisierenden Bildchen „Die Akademie“, Arthur Degner mit einer „Ostpreußischen Landschaft“, Felixmüller, Spiro, L. v. König, Bruno Krauskopf, von dem man ein ausgezeichnetes Bild „Mutter und Kind“ sieht, bewegen sich mehr in bekannten Bahnen. Bei den Berliner Bildhauern fällt Johannes Schiffner, bei den Münchnern der etwas träumerische, seine plastischen Bildnisse aus seelischen Tiefen heraufholende Ernst Penzoldt auf. G. J. W.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. E. HUMMEL. BILDNIS SEINER TOCHTER
Ausstellung Kassel

JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG KASSEL 1927

Kassel kann sich rühmen, eine der ältesten und an stolzen Erinnerungen reichsten Akademien Deutschlands, ein Bemerkenswertes älter und vornehmer als ihre Schwestern in Berlin und München, zu besitzen. Am 18. Oktober 1777 fand die Einweihung der „Académie de peinture et de sculpture“ im Fürstenhaus an der Bellevue-Straße statt, und so sind seit den Tagen, da hier Johann Heinrich Tischbein d. Ä. und Johann August Nahl d. Ä. ihre Tätigkeit als die ersten Lehrer des Instituts begannen, genau anderthalb Jahrhunderte verstrichen: für Kassel ein Anlaß zum Feiern und zur Veranstaltung einer Ausstellung, die Rechenschaftsbericht und Bekenntnis zugleich ist. Rechenschaftsbericht: das ist der retrospektive Teil, Bekenntnis: das findet man in dem unbedenklich zum Fortschritt stehenden modernen Teil der Jubiläumsausstellung im Orangerieschlößchen, die eine gemeinsame Veranstaltung der Kasseler Akademie und des Kasseler Kunstvereins ist.

Im retrospektiven Teil gruppiert sich um die vielköpfige Künstlerfamilie Tischbein ein reich belebtes malerisches Schaffen von ausgesprochen galantem und schmeichlerischem Rokokocharakter. Zusammen mit dem Bildhauer Nahl

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH AHRENS. FAMILIENBILD. AUSSTELLUNG KASSEL

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER TEUTSCH. HEIMSUCHUNG MARIÄ. AUSSTELLUNG KASSEL

und dem Architekten S. L. du Ry hat der ältere Tischbein das entzückende Schlößchen Wilhelmsthal bei Kassel geschaffen: da muß man hinausfahren und sich an dieser leckersten Rokokoherrlichkeit erfreuen, wenn man die Kunstgesinnung erkennen will, die zur Zeit der Akademiegründung in Kassel herrschte. Ausgezeichnete Kasseler Künstler, die aus der romantischen Epoche in das bürgerliche Biedermeiertum hinüberführten, erkennt man in dem herben, der realistischen Landschaftsmalerei Bahn brechenden Johann Martin von Rhoden, der einer der stärksten Maler dieser Ausstellung ist, in Johann Erdmann Hummel, den man so verbunden mit Berlin vermeint, daß man ganz vergißt, daß er in Kassel geboren wurde und hier mit seinem Schaffen begann, und in den beiden Deiker, Friedrich, dem Vater, der ein ganz außerordentlich begabter Porträtist war, und Johannes, dem Sohn, von dem man hier besonders schöne Landschaften antrifft. J. W. Schirmer, der Lehrer Böcklins und Thomas, leitet über zu moderneren Gestalten, zu den Direktoren der Akademie in den letzten vier Jahrzehnten, zu Louis Kolitz, Hans Olde, Karl Bantzer, Kurt Witte, denen noch Paul Baum, der feine Vertreter des Neoimpressionismus, und Max Lieberg, der Schöpfer der ganz aufs Malerische gestellten und vom Stofflichen nach Möglichkeit befreiten „Einzugsbilder", zu gesellen sind.

Kolitz, der Bilder von einer Tonschönheit malte, daß man an Leibl und an die besten Leute der W. v. Diez-Schule denken muß, ist besonders gut vertreten: neben dem berühmten Bild „Tanzplatz in Münden", das dem besten Franzosen der Courbet-Nachfolge Ehre machen würde, sind es seine innig geschauten und meisterhaft gestal-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS OLDE. EIN SOMMERTAG. AUSSTELLUNG KASSEL

teten Bildnisse, die für seine hohe Künstlerschaft zeugen. Auch von Olde, dem Amtsnachfolger von Kolitz in der Leitung der Akademie, fesseln zunächst die Porträts, die von Friedrich Nietzsche und Klaus Groth am meisten; man sieht sich aber auch bald in seine hellen, sonnenflirrenden Freilichtbilder hinein, die ihm einen Platz in der europäischen Malerei nahe bei Zügel und Zorn sichern. Bantzer ist der Maler der Schwalm: seine Bauerngestalten sind von etwas düsterer Monumentalität. Witte, heute geschäftsführender Direktor der Akademie, hat neben Akten zwei eindrucksvolle Bildnisse da — und damit stehen wir bei der Kunst der Gegenwart,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER. KARNEVAL. AUSSTELLUNG KASSEL

die an der Akademie u. a. vertreten wird durch den herb-innigen Maler Kay H. Nebel, der aus schlichtem Motiv Wirkungen holt, die ganz unsinnlich sind, auf die aber eine empfindsame Psyche unfehlbar reagiert, durch Georg Burmeister, der noch der älteren Generation angehört, durch den sehr fortschrittlichen Architekten Hans Soeder und durch den Bildhauer Alfred Vocke, dessen „Maria auf der Eselin", ein intensives plastisches Werk, das sich schon einer

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RENÉE SINTENIS. SELBSTBILDNISBÜSTE

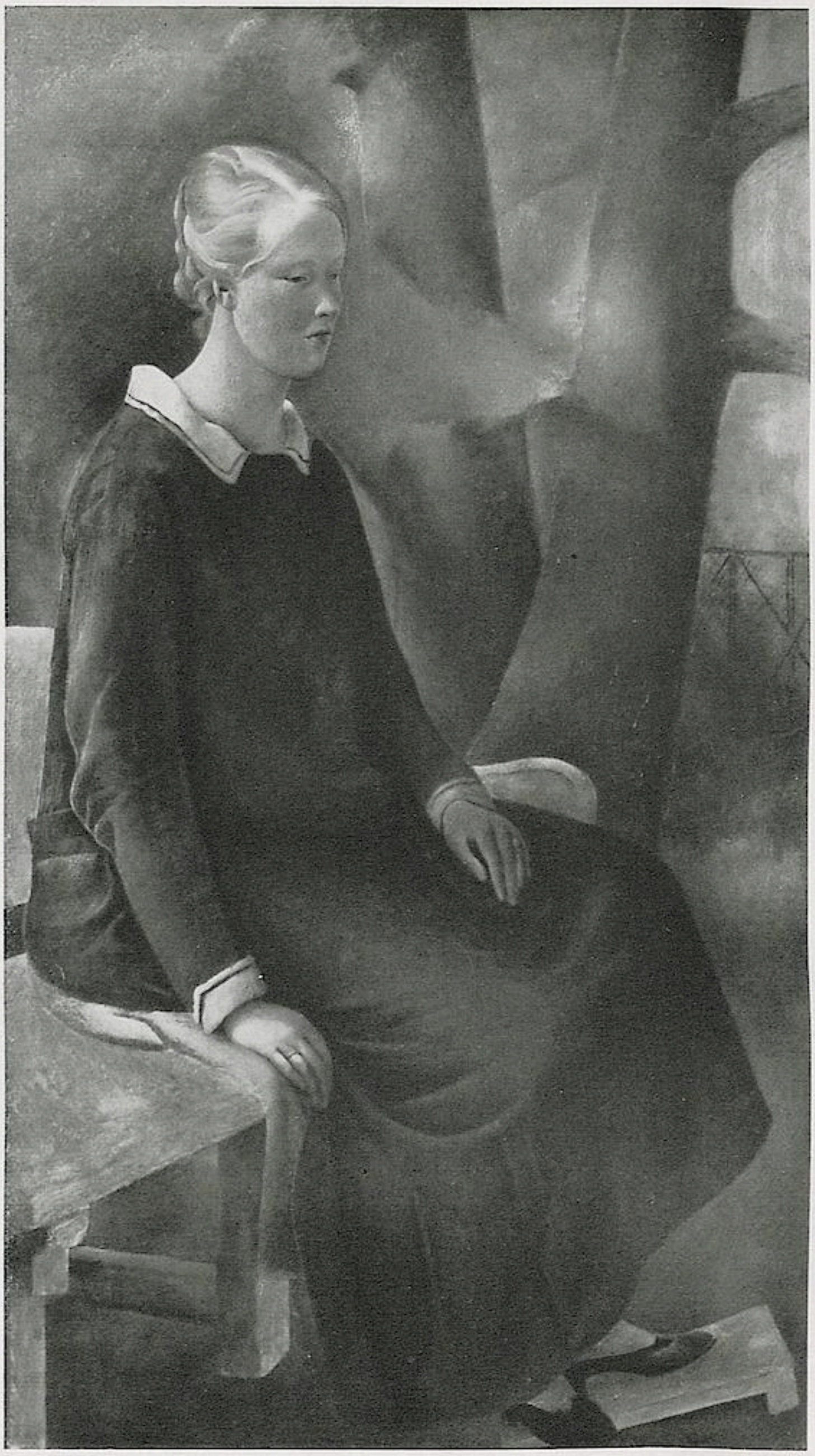
Ausstellung Kassel

gewissen Berühmtheit erfreut, auch hier zu sehen ist.

Eine kleine Gruppe heutiger Maler, die sich um Kassel gruppiert, bringt ansprechende, indessen keineswegs erregende oder die städtische Eigenart stark betonende Arbeiten; am wesentlichsten scheinen mir die Leistungen der Maler Johannes Reinhold, Heinz Lewerenz, Walter Schliephacke und des Bildhauers Hans Sautter.

Unter dem Gesamttitel „Deutsche Kunst der

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KAY H. NEBEL. DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

Ausstellung Kassel

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOUIS KOLITZ. BILDNIS FRAU R. AUSSTELLUNG KASSEL

Gegenwart" wogt es allerwärts von zeitgenössischen Gebilden fortschrittlichster Artung. Alles Konservative blieb fern. Die Maler des Bauhauses in Dessau, die Münchner Neue Secession, der extreme Flügel der Berliner Secession, die modernsten Dresdener sind zur Stelle. Eine Reihe Gemälde prägt sich nachhaltig ein: Corinths Spätwerke, die auch hier einen Mittelpunkt bilden: klassisch gewordene Moderne, lyrische Ausklänge feinsten Kolorits im Werke eines Kraftdramatikers. Sie bilden die Stimmgabel für Werke von Kokoschka, der hier mit einem früheren Bild erscheint, von Karl Hofer, dessen drei Bilder zum Ausdrucksvollsten der Ausstel-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lung gehören, von Max Pechstein, der alle Register seiner reich instrumentierten Kunst zieht, von Otto Dix, dem Meister des magischen Realismus, von G. W. Rößner, der sich einem leichten Dekorativismus verschreiben zu wollen scheint, von Otto Mueller-Breslau, Felixmüller-Dresden u.a. Die Münchner haben auch hier eine gewisse innere Geschlossenheit und stämmische Selbständigkeit, die bei Heß, Teutsch, Troendle, Gött, Coester, den beiden Caspar, Brüne, Unold durch die Kultur des Kolorismus, durch die Freude an schönen farbigen Ensembles, vor allem aber durch glückliche gegenseitige Abgestimmtheit zum Ausdruck kommt. Besonders gut ist die Plastik vertreten. Man genießt Albikers Monumentalität in der Gestaltung der großen Figur neben der intensiven Menschenformung Milly Stegers, die markante Eigenart eines Kolbe, Gerstel, Geibel bei ihren Figurengruppen, Bildnisbüsten von Edwin Scharff, der auch hier seinen unübertrefflichen Wölfflin zeigt, von Wittgenstein-Berleburg, der auf Scharff aufbaut, von de Fiori, Clauß, Koelle und von der immer freier und selbständiger sich entwickelnden Renée Sintenis-Berlin, die den Weg von der Tierkleinplastik zu wundervoll beredten Porträts fand.

Georg Jacob Wolf

ALFRED VOCKE. MARIA AUF DER ESELIN

Ausstellung Kassel

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Marcel Bernheim, Paris

EUGEN ZAK. BOHÉMIENS

ZU DEN BILDERN VON EUGEN ZAK

Er war ein Tänzer am Rande seiner Zeit. Was diese Zeit, dieses harte, schmetternde Heute an Kämpfen aufwirft, was es an Altem zerbricht und an Neuem hervorstößt, dieser wilde Sang der Gegenwart, — er klang wie durch tiefe Wälder gefiltert zu ihm hin. Und so nahm er ihn auf und baute ihn ein in seinen Traum. Ja, er wohnte im Traum und versank doch nicht in ihm. Träumend hatte er sich die Spannung gewahrt zwischen Traum und Heute. Und was wir in diesen Jahrzehnten an Kampf und Tat erlebten, er hat es alles aufgenommen in sein Malen, in leisen Brechungen, den Stachel gelöst, — aber stets voller Ernst und voll jener bewußten Klarheit, die oft wie ätzend in die zarten Stimmungen seiner Träume fährt.

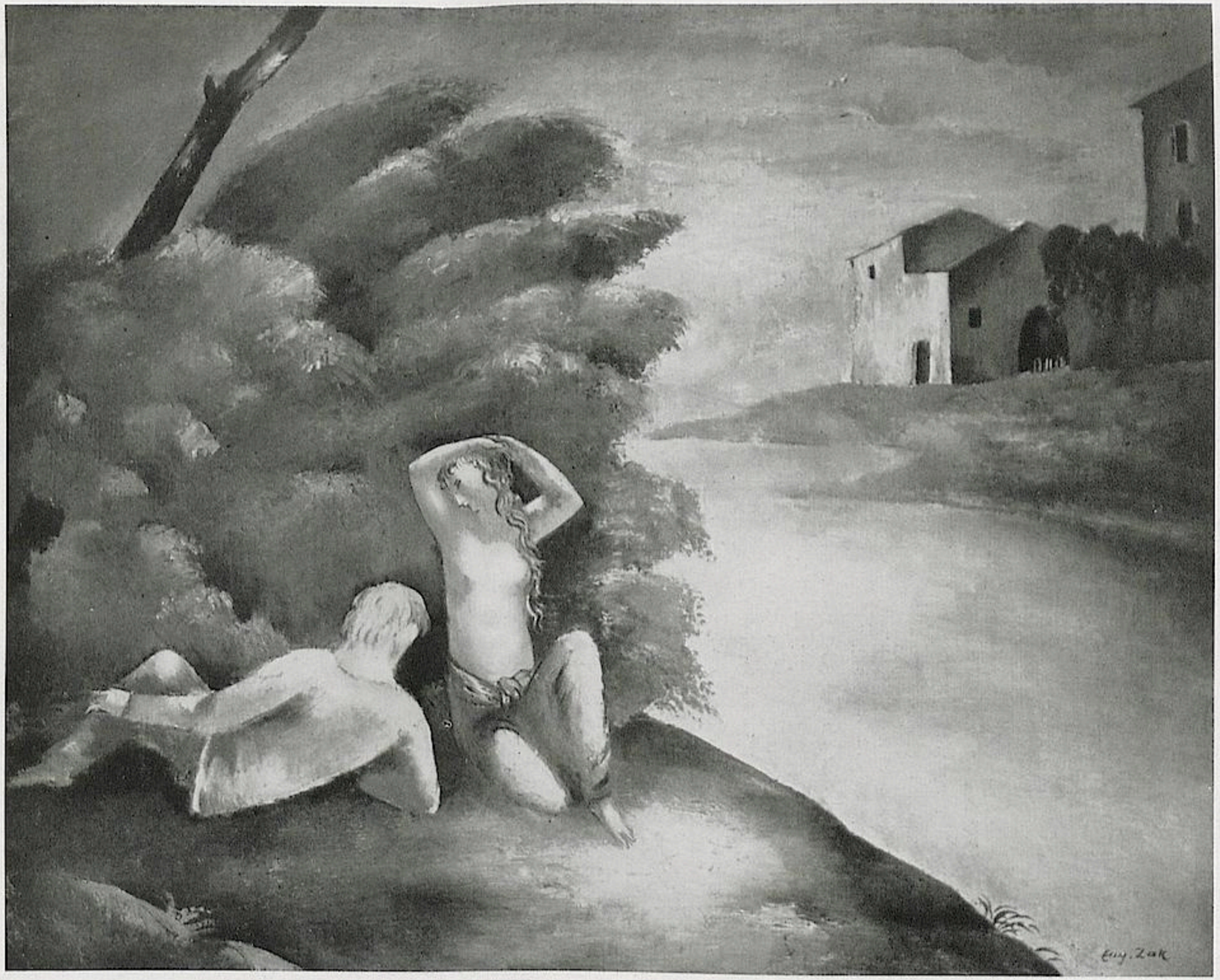
Eugen Zak war Pole. Polnischer Jude. Also zweimal verfolgt, zweimal verstoßen in die Heimatlosigkeit des Wanderns und Suchens. Denn die Wiederaufrichtung Polens hatte ihm keine Heimat geschenkt: nach dem Kriege war er wieder zwei Jahre in Deutschland, dann wieder in seinem geliebten Paris, seiner Wahl- und Kunstheimat seit Jahrzehnten. Dort hauste er in einem kleinen Hotel garni hoch über dem Montparnasse, — unten war es wohl Krankenhaus oder so was —, malte und schrieb und ging abends in die Rotonde, wo er uns freundlich empfing. Ja — er empfing im Café. Lebendig und freundlich. Und etwas zusammengekauert in sich selbst. Alles war symbolisch in diesen äußeren Umständen. Wer ihn kannte,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Marcel Bernheim, Paris

EUGEN ZAK. ERINNERUNG AN ITALIEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Phot. Marcel Bernheim, Paris

EUGEN ZAK. IDYLL

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

weiß, bis zu welcher Tiefe. Sie bleibe hier ungelüftet. Nur seine Bilder sollen hier von ihm reden, diese zarten Gebilde, von denen wir erst, als die plötzliche Kunde vom Tod ihres Schöpfers zu uns kam — vor eineinhalb Jahren — wußten, wie herzlich zugetan wir ihnen sind.

Seine Geschöpfe: Tänzer und Tänzerinnen am Rande einer Zeit. Sie vertragen keine Rubriken. Sie haben den zarten Atem des Geistes, der sie schuf. Der mit ihnen in Träumen umging, bis sie leibhaftig vor ihm standen. Bis er sie in Form und Farbe festhalten konnte, ohne ihren Tanz zu stören. Ah, sie sind alle zag und schüchtern, trauen sich nicht über die Schwelle des derberen Heute. Und klopfen doch an. Wir vernehmen es manchmal, wenn es stiller um uns geworden ist. Aber sie entschweben uns. Sie sind immer auf der Flucht. Oft mit einem leisen Lächeln über unsere plumpen Hände, die sie haschen wollten. Oft mit einer leisen Trauer, daß sie so im Dunkel bleiben müssen, in den halb gebrochenen Farben. Daß ihre zuckenden Gebärden nicht ausfahren dürfen in zwingende Groteske, daß sie Schatten bleiben müssen hinter den Taten einer sehr tatenfrohen Zeit.

Ja — eine andere, eine „romantischere“ Zeit hätte diesen Maler besser genährt, hätte ihm zuträglichere Lebenssubstanz zugeführt, hätte seine Gestalten ausreifen lassen in komische und grausige Akteure. Statt daß sie im Heute stehen wie schwanke Saltimbanques, denen nur Almosen zufallen von der heute gegönnten Lebenslust. Das gilt menschlich, das gilt künstlerisch von diesem Schaffen. Vor Zak muß es wie eine ständige Bedrohung gestanden haben, diese Devise der derzeitigen Entwicklung in der Malerei: Nur kein Genre, nur keine Romantik, gar zuzeiten: nur kein Inhalt. Er konnte doch nicht anders, er mußte doch dies Spiel der Schatten in seinem Traum zum Leben lassen, mußte doch das geben, war seinen Lebensgrund bestimmte. Sicher: eine romantische Zeit, sagen wir es ruhig: die Romantik hätte ihn hinaufgesteigert in ergreifende Spukgestalten. So mußte er wie auf verbotenen Wegen wandeln. Mußte in die Ritzen und Spalten des Heute seine Traumfiguren hineinschmuggeln, immer voll Angst, daß sie zertrampelt würden vom aktivistisch-realistischen Getrieb der Zeit.

Aber er war doch auch wach, war voll der schmerzenden Bewußtheit seiner Rasse, seiner Zeit. Er lebte doch auch im Heute. Wir sagten es oben: er nahm die Zwänge der Entwicklung auf in sein Schaffen. Auch rein technisch gesprochen empfinden wir ein sehr Modernes in diesen Bildern. Nicht nur das menschlich Moderne der versuchten Straffung, der überwachen Bewußtheit. Auch die Form lädt sich oft mit jener Spannung, die wir so erst heute empfinden nnd sehen. Und die Klänge seiner Farben immer in der leisen Dämpfung eines fragenden Temperaments, konnten doch nur erst heute so vernommen, so gestaltet werden. Die zeitgemäßen Stufen der modernen Entwicklung sind alle abzulesen in diesem Schaffen, alle heutigen Problemwellen haben ihn getragen, haben nie umsonst um seine Entscheidung gepocht. Dies Schiefern und Schichten seiner Farbflächen, dies Zucken und leise Fragen und Federn seiner Konture, diese traumumhangene und doch so elastische „Figur“, die er uns schenkte, — all dies ist Bekenntnis zu dieser Zeit. Ein „Trotzdem“ vielleicht, und sicher unter schwersten Kämpfen erobert. Aber eben darum uns teuer auch aus jenem Betracht, der über Formales hinaus nach der Grundspannung eines Schaffens frägt, um es zu werten. Und dieses ins Menschliche zurückübersetzt, begründet die Gefühle, mit denen wir an Eugen Zak zurückdenken.

Dr. Oskar Schürer

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Marcel Bernheim, Paris

EUGEN ZAK. SIRENE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Marcel Bernheim, Paris

EUGEN ZAK. MUTTER MIT KIND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Marcel Bernheim, Paris

EUGEN ZAK. DER FISCHER

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

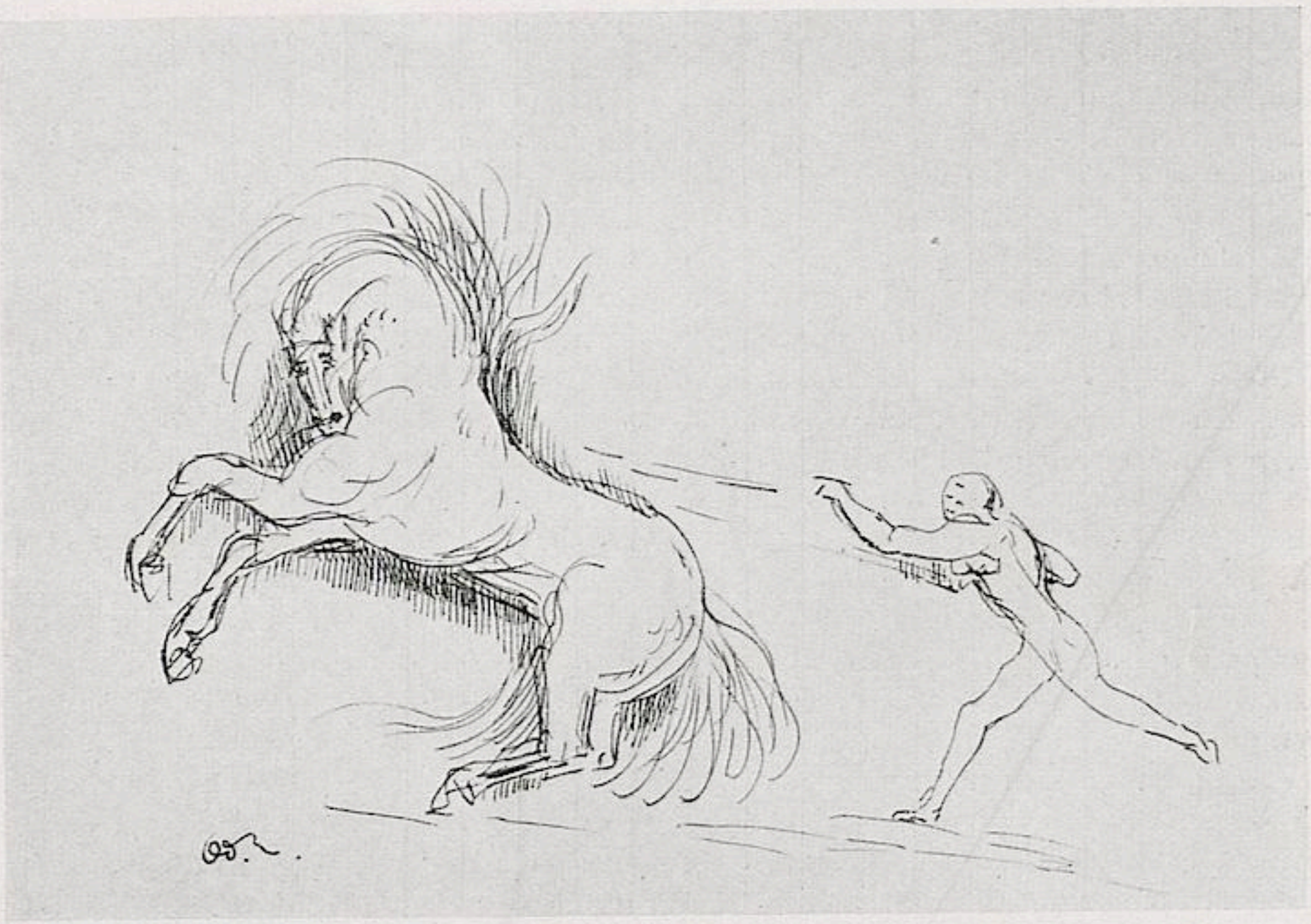
Phot. Marcel Bernheim, Paris

EUGEN ZAK. MANN MIT PFEIFE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ODILON REDON. KOPF ZWISCHEN BLUMEN. LITHOGRAPHIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ODILON REDON. FEDERZEICHNUNG

ODILON REDON 1840—1916

Weshalb ist in Deutschland das graphische Werk Odilon Redons nur wenigen bekannt? Verdient Redon nicht gleiches Ansehen wie etwa seine Altersgenossen Rodin und Renoir? Steht er nicht als Lithograph auf einer Höhe wie nur ganz wenige Meister in Deutschland? Und ist nicht vor allem seine Phantasie, seine Weltanschauung im weitesten Sinne des Wortes unserem deutschen Empfinden verwandt genug? Eines erklärt unsere Unkenntnis Redons. Die Auflagen der Lithographien Redons waren immer ganz kleine. Die kleine, aber überzeugte Schar seiner Sammler in Frankreich, der Schweiz und Holland hält den größten Teil dieser Drucke in festen Händen. Nun hat sich die Kunsthandlung „Graphisches Kabinett“ in München durch ihren Leiter Günther Franke das Verdienst erworben, die erste größere Ausstellung der Graphik Redons in Deutschland veranstaltet zu haben. Ein Ereignis seltener und höchst erfreulicher Art nicht nur für München. Dieser Ausstellung sind auch die hier gezeigten Abbildungen entnommen.

Wir besaßen freilich schon längst in dem Katalog Mellerios (Paris 1913), ein Orientierungsmittel über Redons Phantasie und neuerdings erschien bei I. H. de Bois, Haarlem, das vollständige lithographische Werk Redons in zwei großen Mappen, deren Tafeln recht nahe an die Originale herankommen. Aber was sind alle Reproduktionen, wenn die Originale des Künstlers in jedem Strich, in jedem Ton eine solche Weichheit, solche Feinnervigkeit, solchen Reichtum an Licht und Schatten, Farbigkeiten also, zeigen, daß wir meinen, nicht gedruckte, sondern wirklich originale Zeichnungen vor uns zu haben?

Und doch hieße es die Kraft der Erfindung

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dieses Künstlers stark herabsetzen, wenn man sagen wollte, wer seine Originale nicht gesehen, hat keine Vorstellung von seiner künstlerischen Bedeutung. Denn so hoch Redon als Graphiker steht, so hat er doch als Graphiker Rivalen. — Seine Konturen sind mit Ingres zu vergleichen, seine Zeichnungsart mit der van Eycks, seine „Mache“ ist zeitverwandt mit Whistler, steht so hoch — wenn nicht im Gefühlsausdruck noch höher als die des meisterlichen Fantin-Latour. An seiner Zeichenfeinheit müßten unsere großen Nazarener die intensivste Freude gehabt haben. Solche Meisterschaft kennt im Ruhm keine Landesgrenzen.

Redon ist 1840 in Bordeaux geboren. Der Vater des Künstlers war jung nach Neu-Orleans ausgewandert, hatte sich in den Savannen Amerikas als Farmer bald ein Vermögen erworben und dort eine Französin geheiratet. Nach einigen Jahren kam er wieder zurück und der in Amerika noch empfangene Sohn wurde nun auf einem alten Gutshof nahe bei Bordeaux aufgezogen. So nahm das Kind schon in sich auf die Einsamkeit und Weite des Landes von Medoc. — Traurig, schwächlich ist das Kind, schweigsam wie die Natur um es herum. Aber dem Kirchengesang zu lauschen, gehörte zu den Gipfelpunkten des Lebens.

Auch ihn mußte also die intensivste Hingabe an seelisch reine Freuden entschädigen für die Dumpfheit vieler Jahre, die hell und fröhlich sein sollten.

Im siebten Jahre kam er auf ein Jahr nach Paris, besuchte schon Galerien, aber, wie er sich erinnert, haben ihn damals nur Bilder erregt, mit starken, gewalttätigen Szenen. — Mit 15 Jahren hatte Redon das Glück, einen Lehrer für Zeichnen zu finden, wie nur wenige andere. Denn dieser, Rodolphe Bresdin, hat ihm etwas eingeprägt, was jedem ernsthaften jungen Zeichner nachdrücklich gesagt werden sollte: „Zeichne nie einen einzigen Strich, ohne daß ganz und gar dein Gefühl, deine Überlegung dabei sei. Sei in allem ganz du selbst.“ Wer es unternehmen wollte, das Werk Redons auf diesen Satz hin zu prüfen, wird sehen, wie sehr er sich an dies Wort seines ersten Lehrers gehalten. Er ist nie einem andern gefolgt. Später sollte er Architekt werden. Aber er fällt bei der mündlichen Aufnahmeprüfung durch. Ein Jahr lang hat er dann Privatunterricht in einem Bildhaueratelier genossen — durchaus zu seinem zeichnerischen Gewinn —, um schließlich Schüler des berühmten Orientmalers Gerôme zu werden. Das war ganz gewiß nicht der richtige Lehrer für einen Zeichner, der immer nur ganz er selbst sein wollte und der in allem nur die Expansion des Gefühls, das was über den Formen der Dinge lebt, triumphieren lassen wollte. Gerôme zwang ihn, eine Form, die er nur vibrierend sah, in feste Umrisse zu fassen. Redon fühlte sich von Gerôme gefoltert. Dafür zog ihn ein ganz anderer Großer an. Das war Delacroix. Die Verehrung für diesen Genialen wird freilich nur in Redons frühesten Radierungen deutlich erkennbar in jenen Gebirgslandschaften mit Reitern oder Truppen in meist stürmischer Bewegung — oder einzelnen leidenschaftlichen Gestalten. — Schon in den Jugendarbeiten des Einundzwanzigjährigen offenbart sich der durchaus selbständige Geist Redons, wenn er auch selbst sagt, objektiv sei er erst als Fünfundzwanziger oder Dreißiger geworden, d. h. erst dann habe er sich mit der objektiven Betrachtung der Natur so weit abgefunden, um seine eigenen Ziele als Künstler erreichen zu können. Früh hat er sich vor allem dem Studium der Schatten hingegeben, nur dadurch glaubt er das Unwahrscheinliche dem Wahrscheinlichen nähergebracht zu haben. Und dieses Studium gab ganz eigene Bereicherung. Gelernt hat er bei den Besten. Mit welcher Verehrung spricht er von Dürer. Wieviel dankt er dem Studium Leonardo da Vincis, wie unendlich stark hat Rembrandt auf diesen neuen Meister des Helldunkels gewirkt.

Ich hielt es für notwendig, erst mal auf Redons eminente zeichnerische Technik hinzuweisen, denn — wenigstens in Deutschland dürfte dies häufiger übersehen werden als anderswo, wo das Gefühl für das Artistische, für die Kultur der künstlerischen Mache stärker entwickelt und sorgsamer gepflegt wird. Allerdings ein ganz Einziger ist Redon als Phantast.

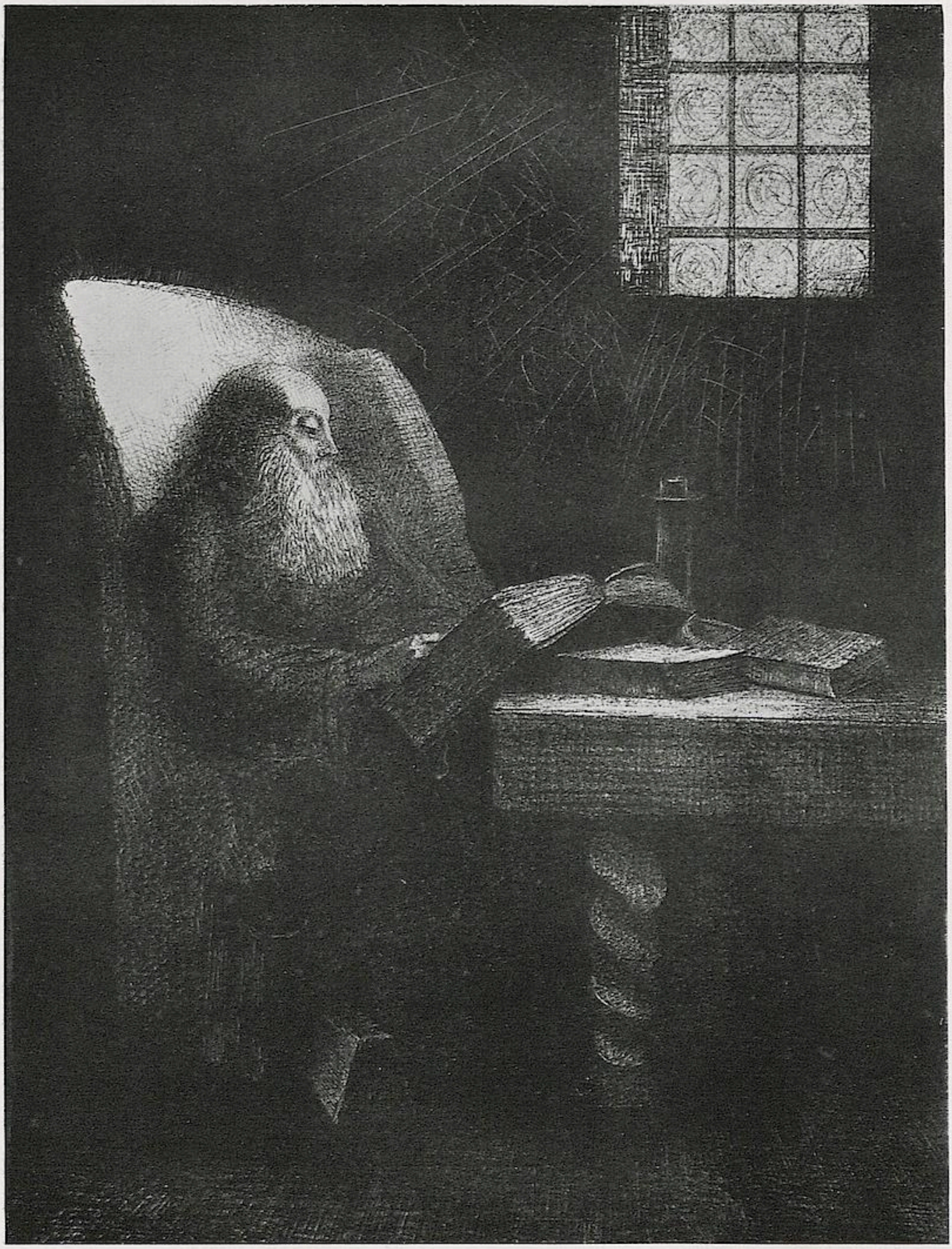
Redons Phantasien sind Metaphern genannt worden und dies Wort hat dem Künstler selbst am besten gefallen. Jedenfalls lassen sich seine Erfindungen nicht definieren — sie suggerieren uns diese oder jene Vorstellung von Gefühlen und Träumen, von Fragen und Rätseln, sie versetzen uns — wie er selbst gesagt — wie die Musik in die doppelsinnige Welt des Unbestimmten. Kein anderer als er konnte Flauberts „Versuchungen des heiligen Antonius“ die Bilder geben, die dieses merkwürdige phanta-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bes. Graph. Kabinett, München

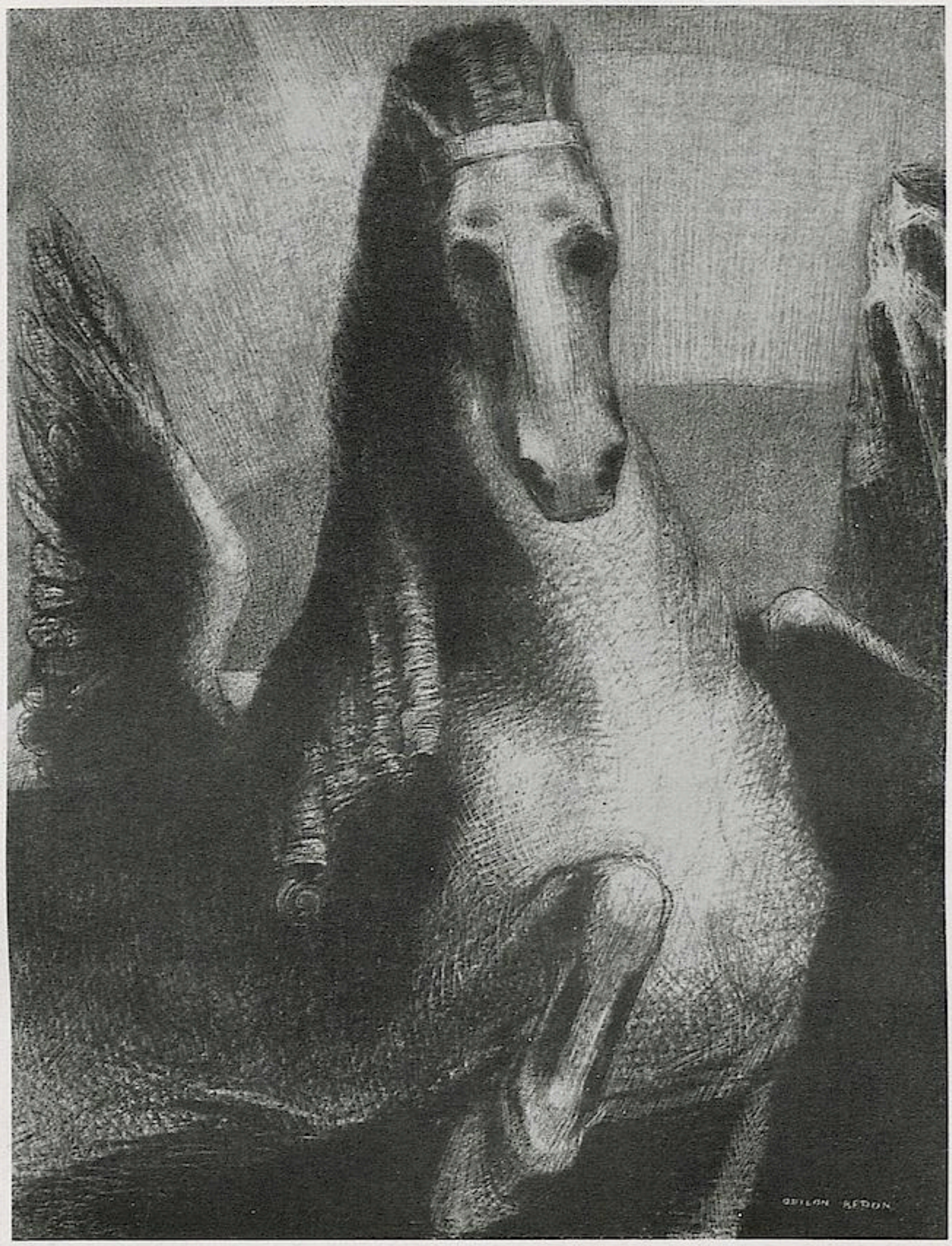
ODILON REDON. PROFIL IM LICHT. LITHOGRAPHIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ODILON REDON. LESENDER. LITHOGRAPHIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Bes. Graph. Kabinett, München

ODILON REDON. PEGASUS. LITHOGRAPHIE

stisch-gelehrte Werk verdient. Dreimal ist er an das Thema gegangen und die Wandlungen dieser künstlerischen Paraphrasen könnten über Redons Entwicklung wertvollen Aufschluß geben. Ob er gefühlt, daß er als Phantast nun sein Letztes gegeben? Nur die Apokalypse folgt noch, dann wird der Sechziger Maler. Wie gar sehr Redon der Phantast immer ein malerischer Übersetzer der Natur geblieben, machen unsere Abbildungen deutlich, Licht und Luft wurden unter seiner Hand phantastisch geheimnisvoll, jenseitig noch mehr als nur träumerisch. — Die Landschaft spielt zwar in seiner Graphik nur eine bescheidene Rolle, aber die wenigen

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bes. Graph. Kabinett, München

ODILON REDON. ALTER BAUM. LITHOGRAPHIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ODILON REDON. ZUR APOKALYPSE. LITHOGRAPHIE

Bäume seiner Erfindung und Hand sind bei aller Liebe zur „Wiedergabe" Dinge mehr des Erlebens und Staunens. Gründlichst hat er Natur studiert! — Welche Rolle spielt bei ihm die Darstellung des Auges, des Lichtes, der Transparenz!! Aber immer ist er ein Freier, Vergewaltiger, ein Verklärer. Redons Schönheit liegt für mich, abgesehen von der Noblesse seiner technischen Gabe — im irdisch Entfernenden, im Vergessenmachen alles Alltäglichen.

Wer sich in Redon recht vertieft, wird Künstler wie Klee und Kandinsky weniger „Neue" nennen, mehr letzte jener Art, die mit Redon zuerst in die Erscheinung trat. — Doch hat denn diese Entwicklungsfrage irgend etwas mit unserm künstlerischen, unserm seelischen Genießen und Ergriffensein zu tun? Die Größe, die harmonische Einzigartigkeit ist's, die uns fesselt, die nie vergeht, wenn auch die Zeiten sich wandeln. Eine Harmonie für sich bleibt Redons Ganzes.

E. W. Bredt

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EIN JACOB BURCKHARDT-BUCH*)

Seit dem Tode Eberhard Gotheins wird der Rang, mit weithin schauendem Blick als Polyhistor die Geschichte der Welt und der Kunst gleich Burckhardt zu umfassen, dem Heidelberger Universitätslehrer Carl Neumann nicht abzustreiten sein. Neumann hat schon seit seiner vielbeachteten Rede über byzantinische Kultur und Renaissancekultur (1903) von seiner geistigen Verwandtschaft mit Burckhardt mehrfach glänzende Nachweise erbracht. Verschiedene kleinere Veröffentlichungen Neumanns, die Burckhardt als Menschen und Gelehrten behandelten, bevor der große Schweizer Wahrsager durch den Weltkrieg in ein ganz besonderes Verhältnis zu uns Deutschen gebracht wurde, ließen schon lange in dem wachsenden Kreise der Verehrer Burckhardts die Hoffnung auf eine Sammlung derselben entstehen. Ihr ist in dem vorliegenden handlichen und würdig-ernsten Bande Erfüllung gewährt. Da leider die Biographie Burckhardts von Otto Markwardt durch dessen Tod unvollendet geblieben und zudem in Deutschland wenig bekannt geworden ist, darf das Buch Neumanns das Ausfüllen dieser Lücke bis zum Erscheinen einer Lebensbeschreibung großen Stiles beanspruchen, in der Burckhardt als die letzte ganz geschlossene Persönlichkeit einer kulturell-humanistischen Daseins- und Wirkensmöglichkeit zu betrachten wäre. Neumanns Ausführungen erklären mit einer alle bedeutungsvollen Verbindungen der Burckhardtschen Anschauungen, Renaissance, Griechenland, Weltgeschichte im allgemeinen mit Heranziehung verborgener literarischer Einzelheiten zusammenschließenden und zugleich teilnahmsvoll innerlich erregten Beweglichkeit der geistigen Einstellung das Lebendige, Ewige des Burckhardtschen Wesens. Wo die wirkliche Größe dieses bescheidenen Weisen für uns liegt, die seine „Himmelstöne mächtig und gelind im Staube suchen", wo die erstaunliche, überzeitliche Resonanz aufklingt, der späte Generationen noch mit starker Erschütterung lauschen werden. Zu diesen Eigenschaften Burckhardts ist Neumann der freundlichste und kundigste Führer und nicht die Gemeinde Burckhardts allein hat ihm für dieses Buch dankbar zu sein, sondern das ganze deutsche Volk.

H. U.-B.

*) Carl Neumann, Jacob Burckhardt. Groß-Oktavband mit 402 Seiten. In Leinen M. 13.50. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

C. G. CARUS: KUNST UND WIRKLICHKEIT

Warum soll der Künstler, dem ein Ziel vorschwebt, nach dem die gemeine Welt sich nicht umsieht, den alltäglichen Bedarf nicht durch irgendein ganz alltägliches Treiben erwerben? Ja, ich behaupte: selbst dieser Kampf mit dem alltäglichen Leben, wobei es ihm frei und sogar natürlich bleiben wird, das Alltägliche selbst von einer großartigen und edlen Seite zu nehmen, wird ihn innerlich kräftigen und wird ebenso seine gesamte menschliche Ausbildung vervollständigen, wie ein gesunder Körper nur durch gleichzeitige tüchtige Regsamkeit seiner niedern und höhern Organe als wahrhaft gesund erscheint.

Leider habe ich Künstler genug sowie Gelehrte gesehen, denen ihre Kunst wie jenen ihre Wissenschaft nur die melkende Kuh war, die rein handwerksmäßig nur fragten: was schätzt die Menge? was schmeichelt den Narrheiten der Zeit, und indem sie in dieses Trachten sich immer mehr verwickelten, nach bald verflogener erster jugendlicher Begeisterung in philisterhafter Dumpfheit ihren Pinsel und Stift nicht sowohl von Kopf und Herzen, sondern allein vom Magen aus regieren ließen.

(Aus „Neun Briefe über Landschaftsmalerei". Verlag Wolfgang Jess.)

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PABLO PICASSO. WEIBLICHE BÜSTE. BRONZE

Mit Genehmigung der D. A. A (Galerie Flechtheim). Bes. Galerie Thannhauser

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PABLO PICASSO. BRONZE

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim). Bes. Galerie Thannhauser

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PABLO PICASSO. HARLEKIN. BRONZE

Mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim). Bes. Galerie Thannhauser

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

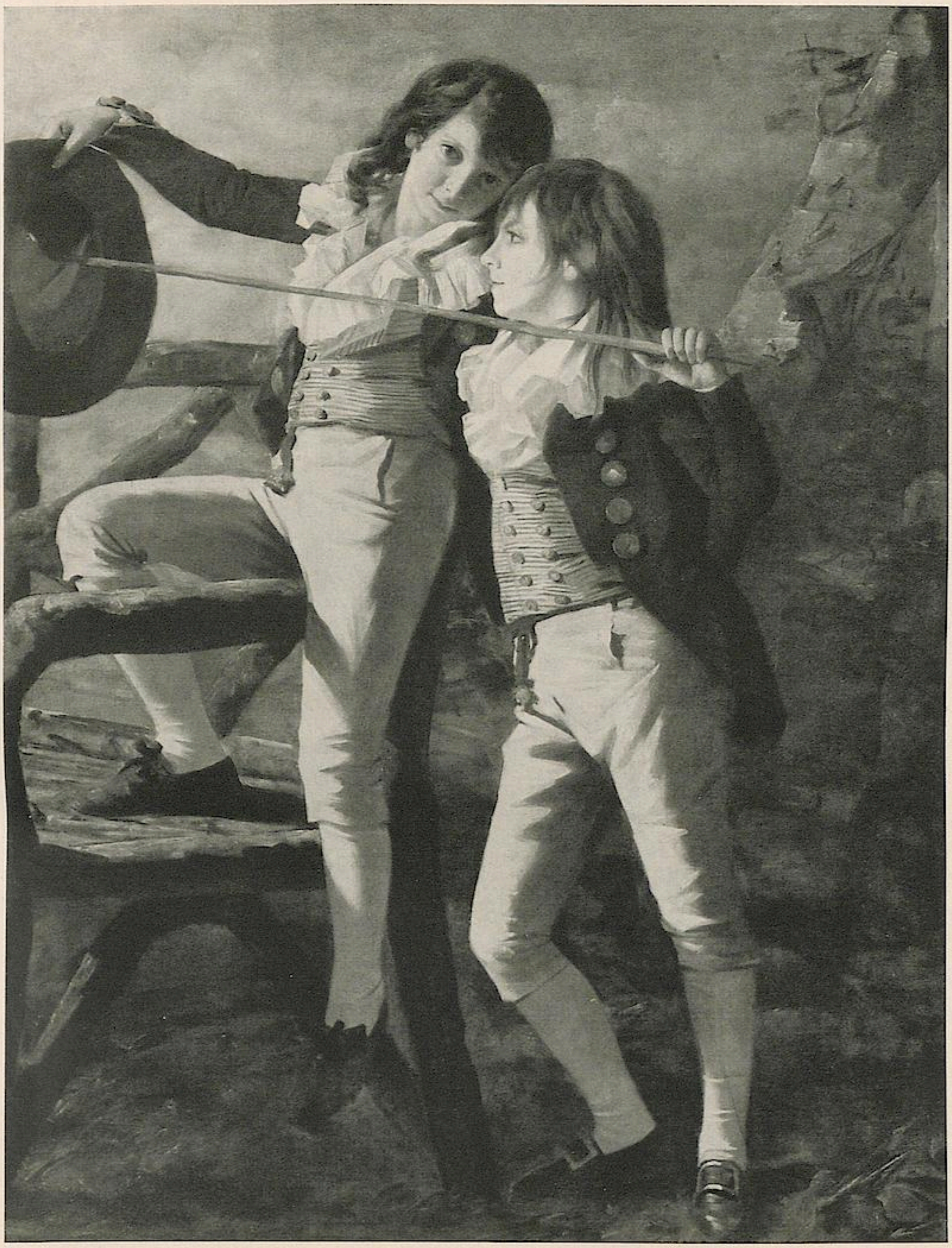
J. J. SHANNON. LADY DIANA MANNERS ALS KIND

MEISTERWERKE ENGLISCHER MALEREI AUS DREI JAHRHUNDERTEN.

WIEN, SECESSION

Nach einer Rückschau über die österreichische, französische und deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts bis in unsere Tage hinein (1923/25/26) bringt der „Verein der Museumsfreunde“ diesmal die englische, gar seit dem 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Bei der österreichischen Ausstellung lag reicher Privatbesitz sozusagen vor dem Tor des Hauses; für die französische und deutsche hatten sich auch die staatlichen Museen geöffnet, so daß die Veranstalter fast nach Belieben daraus schöpfen konnten. Die englischen staatlichen Sammlungen dagegen sind durch unverbrüchliches Statut dem Ausland verschlossen. Es standen also nur Privatsammlungen (und einige wenige öffentliche wie das Kriegsmuseum) zu Gebote. Damit ver-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRY RAEBURN. ZWEI KNABEN

Ausstellung englischer Malerei, Wien

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GHEERAERTS D. J. KÖNIGIN ELISABETH

Ausstellung englischer Malerei, Wien

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THOMAS GAINSBOROUGH. MISS TYLER OF BATH

Ausstellung englischer Malerei, Wien

schiebt sich völlig die Einstellung zur Leistung: wir müssen von vornherein auf vieles Wichtige verzichten. Die Veranstalter haben aber sicherlich ihr Bestes getan, um das irgend Mögliche zu erreichen.

Dieses Erreichte ist denn allerdings bedeutungsvoll genug. Die Ausstellung genügt nicht, um Gainsborough richtig kennenzulernen, und die schottischen Landschafter um 1900 fehlen ganz. Sonst aber sind von fast allen wichtigen Künstlern so wichtige Werke geboten, daß wir hier die englische Malerei als Ganzes bis in feinste Verfältelungen hinein verfolgen können. Es ist bekannt, daß es in England — grundlegende Tatsache — zuerst Sammler gab, dann erst Maler; daß es lange auf Wanderkünstler angewiesen war, von denen Holbein und van Dyck die berühmtesten sind. Von den vielen anderen, die neben ihnen wirkten, zeigt hier Gheeraerts d. J. (1561 — 1625) die Königin Elisabeth: sehr kühl, hart und stolz, in wunderlich steifem Reifrockkostüm, mit all dem Edelsteinprunk der späten Renaissance überladen; dazu zwei Hofdamen. Der in Antwerpen geborene Eworth, seit 1543 in London tätig, nähert sich in einem Familienporträt am meisten dem Ant. Moro, der 1553 in London weilte. Der erste englische Künstler ist Thornhill (hier einige Vorzeichnungen zu barocken Kuppelfresken). Sein Schwiegersohn ist Hogarth (1697 — 1764), vielleicht die stärkste malerische Genialität des Landes. Man darf ihn nur nicht bloß als den

JOSHUA REYNOLDS
AMOR UND PSYCHE

Ausstellung englischer Malerei, Wien

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

manchmal rührseligen Maler der moralischen Bilderfolgen beurteilen. Das Porträt seiner Frau hier reicht in der leichten Flüssigkeit der Pinselführung an sein von Frans Hals inspiriertes berühmtes „Krevettenmädchen“ heran.
Die scharfe Opposition gegen die großen Porträtmaler seiner Zeit, die er als „portrait-manufacturers“ verhöhnte, gibt Hogarth seine besondere Stellung. Diese Eklektiker aus der Zeit der George — es fehlt nur Allen Ramsay — wetteifern hier wie im Leben um die Gunst des Publikums: Reynolds, der gewichtige Akademiepräsident, der glänzende Gesellschaftsmann und Rhetor, außer durch Porträts mit einer Mythologie (Amor und Psyche); Correggio mit den krustigen Farben Rembrandts, aber in der Auffassung Prudhon; Romney, in seinen Frauenporträts etwas süßlich-schmachtend; Hoppner, der vermutliche Königssohn, immer frisch und klar in seinen Mädchenbüsten; Cotes, ein wenig Bekannter, besonders vornehm in einem Herrenbildnis; der Pastellmaler Gardner, der den hohen Stil schon bedenklich popularisiert; Opie in seinem kräftigen, warmen Farbenglanz; der feintonige Schotte Raeburn, sprühend lebendig in zwei Gruppenbildern von Knaben; endlich Gainsborough, der sensible, musikalische Sanguiniker, auch in diesen mehr bescheidenen Porträts (besonders der Miß Tyler of Bath) von hinreißender Lebenskraft; und der Ausklang: Lawrence, der oberflächliche, schwankende, ebenso zum Schauspiel wie zur Malerei begabte Liebling der Gesellschaft, bestechend, glänzend, ein letztes raketenhaftes Aufflackern dieser Porträtkunst, die, ohne eigene malerische Triebkräfte, einer selbstbewußten Gesellschaft dienend, von Anfang an daran krankte, daß sie die Ausdrucksmittel der Größten in der raffiniertesten Weise verschmolz.
Um vieles schlichter tritt die englische Landschaftsmalerei auf. Hier ist die Insel eigenschöpferisch, hier hat sie zur modernen Wirklichkeitskunst den soliden Grund gelegt. Der Kampf um die Landschaft beginnt schon früh. Er beginnt im Aquarell, das, offenbar atmosphärisch bedingt, ein Liebling der Engländer geblieben ist. Im Ölbild als ein Ringen mit Claude-Lorrain, dessen Mischung von lateinischer und germanischer Art — strenge, verstandesmäßige Komposition und mystische Allverbundenheit — dem der gleichen Rassenmischung entsprungenen Wesen der Engländer besonders entgegenkam. Dieser Weg ist hier, mit Sandby beginnend, sehr deutlich zu verfolgen. Wilson offenbart eine Frische der Auffassung („Der Fluß Dee“), die weit über Claude hinausgeht, Gainsborough erreicht eine den Franzosen fremde Intimität („Ländliche Szene mit Rindern“), bis dann Constable den Ring von Barock und Rokoko durchbricht und der neuen Malerei des 19. Jahrhunderts die Bahn eröffnet: der erste Grün-Maler (der erste auch, der die Spachtel gebrauchte). Gar in einer Bleistiftzeichnung (Schleuse von Newbury 1825) ist er schon ganz impressionistisch.
Der jung verstorbene Bonington trug dann die Fackel nach Paris hinüber, aber auch im eigenen Lande fand Constable einige würdige Nachfolger und Fortsetzer. Manche lernen wir hier zuerst kennen: den urkräftigen Buxton Knight, den farbenfreudigen Russell, den großzügigen Cameron und Wilson Steer, der an Millet erinnert. Von dieser reichen modernen Landschaftskunst ist hier nur ein schmaler Ausschnitt gegeben. Aber es sind doch aus der frühen Zeit zwei Turner da und sie lassen die Faszination dieses gewaltigen Märchenerzählers ahnen.
Die Präraffaeliten, erst nur eine Episode, haben sich organisch in die Entwicklung eingebaut, da sie eine Pflanzstätte so vieler Begabungen wurden. Der ihnen gewidmete Raum hat einen stark süßlichen, narkotischen Duft, der zu Träumen verführt. Rossetti steht fester auf der Erde, während Burne-Jones sich stark ins Ätherische verflüchtigt. Daneben streift einsam der höchst delikate Etty.
Ein scharfer Gegensatz: Die satirischen Zeichner, die seit Rowlandson bis heute das Leben wie einen ständigen Karneval mit kräftig dreinschlagender Narrenpritsche begleiten. Kirby z. B. ist von unwiderstehlicher Komik. Auch Rex Whistler fügt in einer Gerichtsszene aus dem italienischen Quattrocento eine Fülle drolliger Gestalten zusammen. — Eine andere durchlaufende Kette sind die Miniaturmaler, von denen die berühmtesten (Cosway, Hoskins, Engleheart) in einer Serie von 137 Stücken (aus dem Besitz des Earl Beauchamp) hervorstechen. —
Nun die Modernen. Da sind einige, die sich verdienten Weltruf erworben haben. Die Meisterradierer Muirhead Bone, Brangwyn, Strang sind nicht ihrer Größe entsprechend vertreten. Rob. Anning Bell, der sensibelste Illustrator, zeigt eine ergreifende „Verkündigung“. Von den beiden

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRY RAEBURN. ANN EDGAR, SPÄTER DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

Ausstellung englischer Malerei, Wien

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PHILIP CONNARD. JANE CONNARD

Ausstellung englischer Malerei, Wien

Shannon ist Charles mehr dekorativ und traumfarbig. Gut zu erfassen ist der 1926 gestorbene MacEvoy ein Frauenmaler, der seine Figuren in breiter Gebärde, scharf konturiert, in den Raum stellt, dafür die Binnenform auflöst.
Daneben noch eine Fülle anderer Porträtmaler, die auch heute noch immer vorherrschen. Orpen, der in letzter Zeit gerne Kriegsereignisse malte, gibt in einem weiblichen Flüchtling den Zauber seines Modells in leichter, flockiger Malweise wieder, während Connard mehr die Flächen zusammenhält. Francis Howard, der englische Leiter der Ausstellung, dem wir zu so großem Danke verpflichtet sind, inspiriert sich an der träumerischen Zartheit junger Frauen. Frau Gwen John erinnert etwas an die früh verstorbene Moderson. Und dann ist es weiterhin wie bei den meisten Ausstellungen: daß wir eine Menge Künstler finden, deren Eigenart aus ein, zwei Stücken nur undeutlich zu erfassen ist, so daß sich auch die Worte zu ihrer Charakterisierung nur verschwommen einstellen. Eine Ausnahme macht H. Lamb, der sich in seinem „Gasüberfall durch türkische Truppen" und seinen „Trauernden" als sehr kräftiger, leicht expressionistischer Gestalter tief erregender Situationen erweist.
Eine wichtige Ergänzung sind die Handzeichnungen. Wir haben schon zwischendurch auf einzelnes hingewiesen. Erwähnen wir noch, daß gleichzeitig in der Albertina eine Ausstellung der kostbarsten englischen Graphik zu sehen ist, so steht Wien in diesen Wochen wirklich im Zeichen englischer Kunst, die man in so bunter Mannigfaltigkeit seit der Akademie-Ausstellung in Berlin 1908 auf dem Kontinent nicht beisammen gesehen hat. Damals waren die Werke durch den kaiserlichen Willen zusammengebracht, diese sind eine hochherzige Gabe von Privatleuten. Damals herrschten die Glanzstücke vor: man sah 25 Reynolds und 21 Gainsboroughs. Die Wiener Ausstellung geht mehr in die Breite, sie bietet mit ihren nahezu 300 Stücken (die Miniaturen nicht gerechnet) eine überaus lehrreiche Auseinanderfaltung der englischen Kunst, die sich hier in all ihrer Mannigfaltigkeit als ein überaus fein geflochtenes Gewebe darstellt.

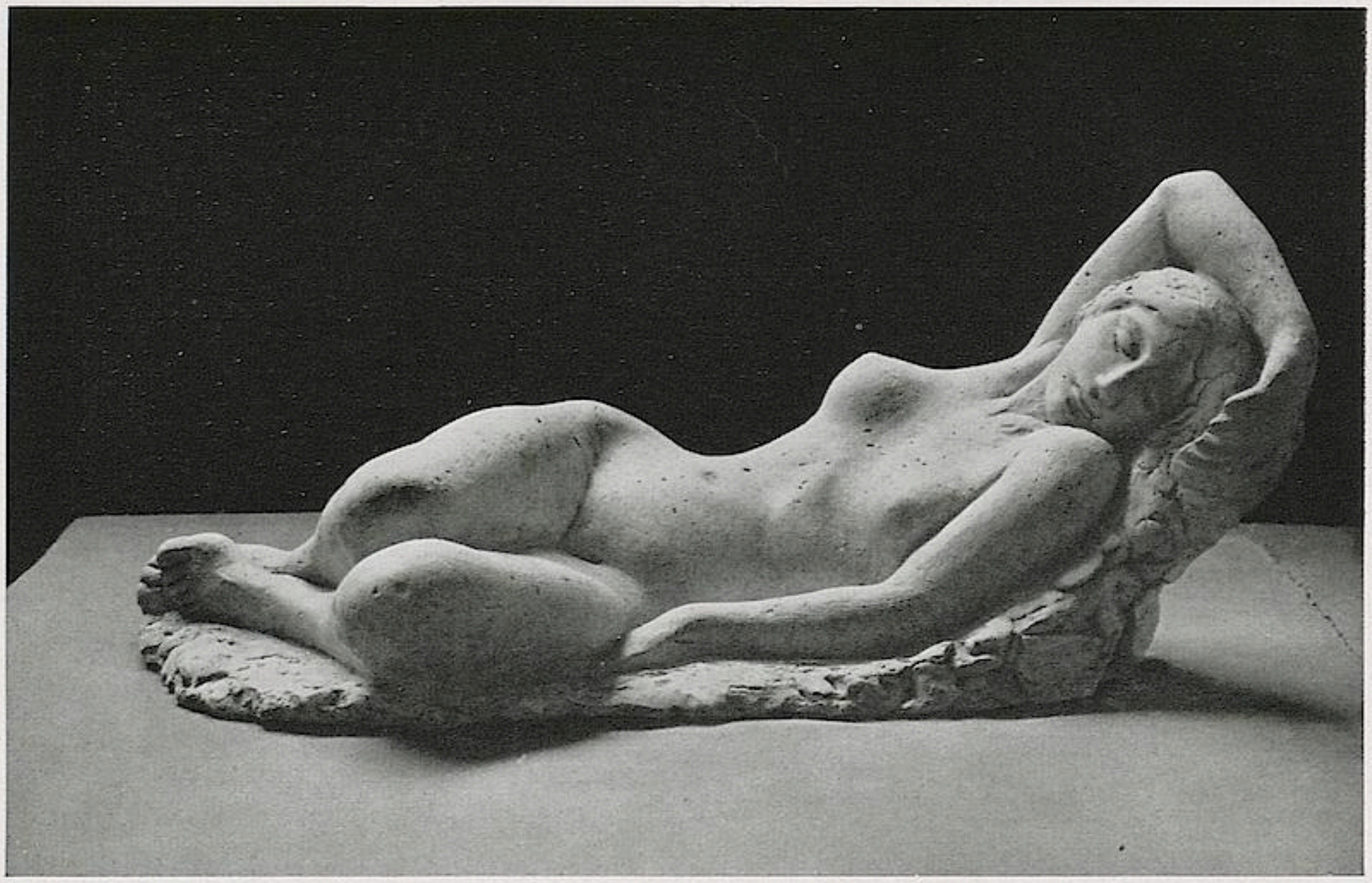
Dr. Franz Ottmann

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. M. W. TURNER. MERKUR UND ARGUS

Ausstellung englischer Malerei, Wien

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN BINZ. SCHLAFENDE

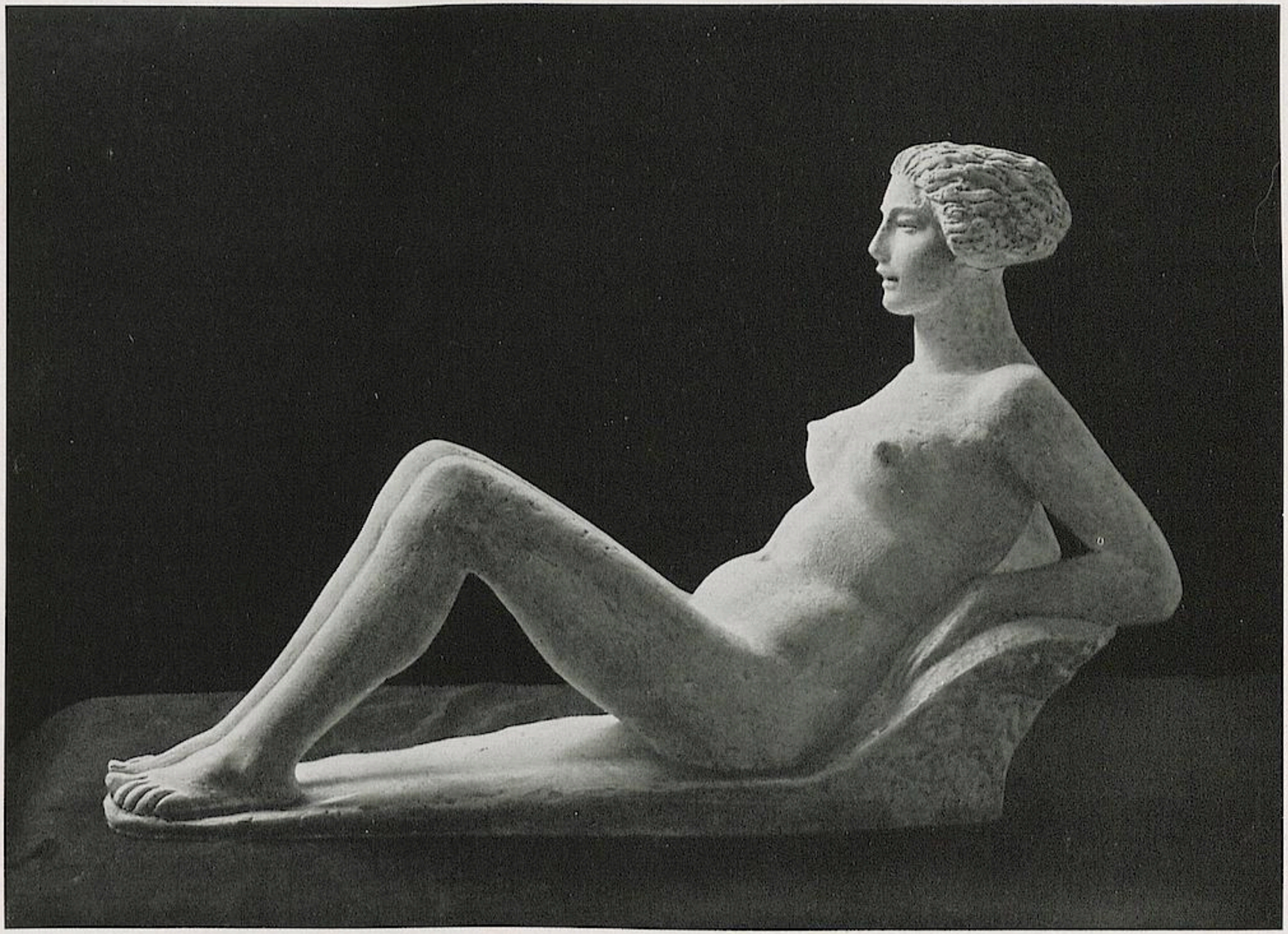
HERMANN BINZ, KARLSRUHE

Für die künstlerische Entwicklung von Hermann Binz wurde eine Reise entscheidend, welche der damals Fünfundzwanzigjährige im Jahr der Weltausstellung von 1900 nach Paris machte. Hier lernte er Rodin kennen und bekam dadurch Fühlung mit der großen Entwicklung der modernen Bildhauerei. Der Gewinn war für ihn eine höhere Auffassung von der Aufgabe und dem Wesen seiner Kunst: das Losstreben von der bloßen Naturnachahmung zum freien geistigen Schaffen.

In Karlsruhe lagen damals die Bedingungen für einen aufstrebenden Bildhauer besonders günstig. Eine Generation junger Künstler trat auf, welche einen frischen und vielversprechenden Zug in die Karlsruher Bildhauerei brachten. Die Anfänge von Karl Albiker, Hermann Gerstel u. a. fallen in diese Zeit. Außerordentlich förderlich wurde auch der gleichzeitige Aufschwung der modernen Baukunst, welche auch der Plastik neue Aufgaben und Wege wies und ihr den Boden für eine gesunde lokale Tradition bereitete. Gerade für Hermann Binz sollte dies eine reiche Quelle künstlerischer und materieller Förderung werden. Die erste größere Aufgabe, die seinen Namen bekannt gemacht hat, ist die Bildhauerarbeit für den von Hermann Billing erbauten Monumentalbrunnen auf dem Karlsruher Stephanplatz. In der folgenden Zeit wurde die Bauplastik ein Hauptzweig seiner künstlerischen Tätigkeit. Unter den zahlreichen Arbeiten, die er für Karlsruher und für auswärtige Bauten ausgeführt hat, seien die Portalreliefs an der neuen Stadthalle zu Mühlheim a. d. Ruhr als eines seiner letzten und reifsten Werke auf diesem Gebiet genannt.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN BINZ



SITZENDES
MÄDCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN BINZ. SINNENDE

So wichtig indessen für Hermann Binz seine Tätigkeit im Dienst der Architektur — auch als Schule des Stilgefühls — geworden ist, den Schwerpunkt seines künstlerischen Interesses bildete doch von Anfang an die freie Plastik. Hier, wo er, an keine vorgeschriebene Aufgabe gebunden, aus dem freien Trieb seiner künstlerischen Schaffensfreude heraus gestalten kann, gibt er sich von seiner eigensten und interessantesten Seite. Es ist die Darstellung des weiblichen Körpers in seinem unerschöpflichen Reichtum an künstlerischen Problemen. Aus dieser Quelle heraus sehen wir auch das Ziel seiner künstlerischen Entwicklung sich zu einem immer reineren und bestimmteren Ergebnis abklären. Die anfängliche Befangenheit im Gegenständlichen wird überwunden. Der Künstler ringt sich zur Selbständigkeit der Natur gegenüber, zur Unabhängigkeit vom Modell durch. Er erreicht schließlich jene geistige Freiheit des Gestaltens, in der die Form zum reinen, absoluten Träger der in Proportion und Rhythmus gegebenen Schönheitswerte: das plastische Kunstwerk gleichsam zu einer in den Stein übertragenen Musik der Linien wird.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Arbeiten von Hermann Binz, die hier veröffentlicht sind, zeigen uns das Resultat dieser Entwicklung in einigen ausgewählten Beispielen. Es sind Entwürfe zu freien Kompositionsstudien. Für die Ausführung in Stein und Marmor gedacht, behandeln sie das Lieblingsthema der Binzschen Kunst: die Musik der Linien des weiblichen Körpers in einer stilvollen, ins Monumentale strebenden Einfachheit der Formbehandlung. Charakteristisch für die Kunst von Hermann Binz ist die Natürlichkeit des Ausdrucks. Modern im guten Sinne des Wortes, hält er sich doch frei von allen Extremen der Modernität. Er steht immer auf dem gesunden Boden der Natur. Das kann als ein besonderer Vorzug gelten in einer Zeit, in der das Streben nach Vergeistigung nur allzuleicht zum Manierismus verführt. Davon ist die Kunst von Hermann Binz völlig frei.

Ein eigenes Mißgeschick hat es übrigens gefügt, daß das bedeutendste Werk von ihm bis jetzt unvollendet geblieben ist. Es ist das Reiterstandbild Großherzog Friedrichs I. von Baden. Der Entwurf, den Binz im Verein mit dem Architekten Hans Großmann ausgearbeitet hatte, hatte in einem größeren Wettbewerb gesiegt und war zur Ausführung bestimmt worden. Dann kam aber der Krieg mit seinen Folgen und hat die Aufstellung des Denkmals in unbestimmte Ferne gerückt.

Prof. Karl Widmer

EINE GESCHICHTE DER MÜNCHNER MALEREI *)

Seit Jahren hat man auf diesen zweiten und in vielem Betracht wichtigeren Teil der Münchner Malerei-Geschichte gewartet, deren ersten Teil der inzwischen allzu früh verstorbene Rudolf Oldenbourg geschrieben hatte. Für die Bearbeitung des zweiten Teils, der bei dem Jahre 1850 mit den romantischen Landschaftern einsetzt und mit jenen Künstlern abschließt, die zur Münchner Secession zusammentraten, war von Anbeginn der Münchner Kunsthistoriker Professor Hermann Uhde-Bernays ausersehen, der viele der von ihm geschilderten, gewerteten und beurteilten Vorgänge im Münchner Kunstleben miterlebt und viele der genannten künslterischen Persönlichkeiten noch persönlich gekannt hat. Man muß also von einer „erlebten Kunstgeschichte“ sprechen, ein Begriff, der ebensogut ein Lob wie ein Tadel sein kann, hier aber absolut als ein Vorteil anerkannt werden muß, denn er gibt dem Buch seine Frische, seine unmittelbare Wirkung, seine Lebendigkeit. Das kommt schon in der übrigens von Uhde-Bernays im Benehmen mit Oldenbourg getroffenen Anordnung des Stoffes zum Ausdruck, in der Auswahl der als Führer und Spitzenpersönlichkeiten ausführlicher behandelten Künstler, in der Einflechtung von Anekdoten in die mehr entwicklungsgeschichtlich gedachten Kapitel und in dem mitreißenden Stil, in dem das Buch geschrieben ist: einige Abschnitte sind in diesem Betracht geradezu meisterhaft gestaltet, dem Besten ebenbürtig, was wir in der langen Reihe der Werke von Uhde-Bernays besitzen. Was so selten sich begibt, blieb Uhde-Bernays vorbehalten: er vermag es, Kunstgeschichte spannend zu schreiben. Die Gefahr und das Bedenken, daß darüber die für den Geschichtschreiber unerläßliche Distanz zu Begebenheiten und Persönlichkeiten verloren geht, besteht natürlich auch hier; aber Takt und Geschmack haben Uhde-Bernays vor Entgleisungen bewahrt. Wie schwer es fallen mochte, stets den richtigen Ton zu treffen, da eine Reihe der behandelten Persönlichkeiten, gleichsam Darsteller in diesem Schauspiel der Münchner Kunst, noch unter den Lebenden weilt, aber im Flusse dieser Kunstgeschichte „sub specie aeterni“ zu betrachten war, kann man empfinden. Es ist einer der Ruhmestitel des Buches und seines Autors, daß er beides zu vereinen wußte: niemanden zu verletzen und doch

*) Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. II. Teil 1850 – 1900. München, Verlag F. Bruckmann A.-G.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN BINZ. BEWEGUNGSSTUDIE

bedingungslos die Wahrheit zu sagen. Es fehlt natürlich auch nicht an Tadel, aber der Tadel ist weniger an die Einzelpersönlichkeit gerichtet als an die Richtung oder an das Prinzip, das von dieser Persönlichkeit vertreten wird. Besonders nachdrücklich ist aufgezeigt, wo die „Offiziellen", die beamteten Stellen, die Kunstbonzen, die Kritik und das liebe Publikum in ihrem Urteil fehlgingen, wo Gelegenheiten verpaßt wurden, wo verschuldete und vermeidbare Flauten in den Gang der Entwicklung störend eingriffen. Begreiflicherweise ist der Verlauf der geschichtlichen Entwicklung der Münchner Malerei ein bewegtes Auf und Ab. Höhepunkte wechseln mit Senkungen, wie eben der Gang der Münchner Kunst verlief. Kapitel wie das über Lindenschmit und seine Schule, über Leibl und seine Freunde, über die Kunstausstellung von 1869, über den Lier-Kreis, über die Gründung der Secession gehören auch forscherisch zum Wertvollsten, was das Buch bietet. Besonders anziehend sind die dazwischen geschalteten Darstellungen der kulturhistorischen Entwicklung, wie denn das ganze Werk durch den Wechsel entwicklungsgeschichtlicher Abschnitte und biographisch-kritischer Würdigungen (ein Kabinettstück ist da die menschliche und künstlerische Analyse Lenbachs!) an Bewegtheit und Abwechslung und damit an Lesbarkeit gewinnt.

Wie Uhde-Bernays seinen Stoff unter einem rein geschichtschreiberischen Gesichtswinkel betrachtet, so vermag er auch den Standpunkt des Lokalpatrioten unbedingt zu vermeiden, ein Umstand, der das Buch auch für den Nicht-Münchner zu einer überaus interessanten Lektüre macht. Der Autor sieht den Verlauf der Münchner Kunstentwicklung — ähnlich wie dies Weizsäcker in seiner Geschichte der Frankfurter Malerei tut — stets im Zusammenhang mit der Entwicklung der deutschen Malerei überhaupt. Es gibt da keine Burgfriedenspfähle — und darauf beruht der Wert dieser Abhandlung: sie isoliert die Münchner Kunst nicht, sondern ordnet sie in ein größeres Ganzes ein, weist aber zugleich nach, wie der Schwerpunkt der deutschen Kunstentwicklung oftmals in München lag, wie aus München der gesamtdeutschen Kunst häufig Impuls und Initiative kamen. Daß diese Absicht bei der Verfassung des Werks bestand und in der Ausformung erreicht wurde, ist nicht genug zu preisen. Dafür kann man gerne auf Vollständigkeit in der Herzählung der Künstlernamen verzichten; es schadet auch wirklich nichts, wenn einige „dii minorum gentium", die anno Tubak im Glaspalast ausstellten, fehlen. Überdies ist kaum ein Name von einigem Belang vergessen.

Die typographische und bildliche Ausstattung des Werkes ist vortrefflich. Die Auswahl der Abbildungen ist so getroffen, daß kein Hauptmeister und kein Hauptwerk fehlt, daß aber auch eine Reihe sonst weniger genannter und weniger bekannter Maler mit selten oder noch nirgends reproduzierten Werken erscheinen. So ist das Buch auch in seinem ausgezeichnet wiedergegebenen Abbildungs- und Anschauungsmaterial als eine vorbildliche Leistung zu betrachten.

Wolf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS RENÉ VON ANJOU'S „BUCH VOM LIEBENTBRANNTEN HERZEN"

Buchmalerei um 1460. (Verlag Wiener Staatsdruckerei)

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MITTELALTERLICHE BILDMALEREI

In den letzten zwei Jahrzehnten ist das Interesse für die Buchmalerei des Mittelalters und damit die richtige Wertung und wissenschaftliche Erschließung dieses überaus wichtigen Kunstzweiges der Malerei, der uns für jahrzehntelange Epochen des ganzen Mittelalters Denkmäler der Malerei überhaupt und zwar fast ausschließlich erhalten hat, unvergleichlich fortgeschritten. Diese Forschungsarbeiten wurden ihrerseits wesentlich gefördert durch die immer mehr steigende Zahl von Reproduktionswerken, vom einfachen Schwarzweiß-Lichtdruck bis zu den Versuchen raffiniertester farbiger Faksimile-Wiedergabe. So legt die Österreichische Staatsdruckerei in Wien, die schon früher Ausgezeichnetes auf diesem Gebiete geleistet hat, eine bewundernswerte Faksimile-Wiedergabe in farbigem Lichtdruck der Wiener Handschrift „Das Buch vom liebentbrannten Herzen“ von René von Anjou vor.

Das Objekt ist den großen, vielfach einzigartigen Schätzen an miniierten Handschriften der Wiener National-Bibliothek entnommen. Es sind französische Miniaturen aus den Jahren 1460/65 eines ungenannten Malers des „Guten Königs“ René von Anjou-Neapel, den P. Durrieu mit dem Lieblingsmaler Renés, Barthélemy Deick, identifizieren wollte. Der Künstler dieser Handschrift überragt neben Jean Foucquet als gewaltige künstlerische Persönlichkeit weit seine zeitgenössischen Malergenossen und eröffnet mit Foucquet, mit dem er gleichfalls der älteren Malergruppe von Tour beizuzählen ist, einen wichtigen Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte der französischen Buchmalerei. Die Publikation der Handschrift „Das Buch vom liebentbrannten Herzen“ bringt nun diesen auch in Frankreich nicht genügend beachteten Künstler mit seinem Hauptwerk zur vollen Geltung; dem berühmten Realisten und routinierten Zeichner Jean Foucquet tritt hier ein Malerpoet an die Seite mit Bildern von unvergleichlichem Liebreiz der Landschaft; insbesondere die Wiedergabe der „Wunder des Lichtes“, die unter dem Einfluß der Brüder van Eyck und ihrer in gleichen Spuren fortschreitenden Nachfolger der Malerei so gewaltige neue Impulse gegeben hatten, treten uns hier zum ersten Male in überraschenden Lösungen entgegen und bilden den höchsten Reiz dieses Prachtwerkes der französischen Buchmalerei im Ausgang des Mittelalters. In hohem Maße zu rühmen ist die außerordentlich feine technische Behandlung der Details. Neben dem schon erwähnten Durrieu hat auch schon Woltmann den Meister dieser Illustration als einen der ganz großen Künstler seiner Zeit gewertet.

Roman einer verschmähten Liebe: der Dichter träumt, wie der tapfere Ritter Coeur — d. i. sein eigen Herz, das der Liebesgott ihm im Schlafe aus der Brust genommen — auf der Werbefahrt um Dame Erhörung allerlei Schicksal erlebt und sich zum Schluß, da die Dame dem grausamen Frauenstolz erliegt, resigniert bescheidet.

Außer den Miniaturen dieser Handschrift, die in 18 Tafeln wiedergegeben ist, ist noch die prachtvolle Handschrift des gleichen Künstlers Boccaccios „Theuseus“ in sechs Tafeln wiedergegeben, in der Ausgabe der Österreichischen Staatsdruckerei enthalten.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS BOCCACCIOS „THESEUS“. AMAZONENSCHLACHT. MITTELALTERLICHE BUCHMALEREI

Verlag Wiener Staatsdruckerei

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS RENÉ VON ANJOU'S „BUCH VOM LIEBENTBRANNTEN HERZEN"

Mittelalterliche Buchmalerei um 1460 (Verlag Wiener Staatsdruckerei)

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EIN WERK GEGENWÄRTIGER TIROLISCHER BILDNEREI

Die drei hier wiedergegebenen Figuren des Tiroler Bildhauers Franz Santifaller sind ein im Auftrage der Stadt Innsbruck geschaffenes Werk, bestimmt für die Aufstellung in der Einsegnungshalle des Städtischen Friedhofs Innsbruck, wo sie inzwischen Aufstellung gefunden haben.

Es sind drei überlebensgroße Holzfiguren, die man, einmal erblickt, nicht wieder vergessen wird, drei karyatidenhafte Holzplastiken! Jede in sich geschlossen wie ein Baum und trotzdem zusammengehörig gleich drei Bäumen des Waldes. Drei weibliche Figuren unbestimmten Alters, weder schön noch häßlich, herausgehauen, herausgeschnitzt aus je einem Stamm. Obwohl sich die Fähigkeit des Künstlers am Stein sicherlich nicht weniger gezeigt hätte — ist doch die Steinplastik Santifallers eigentliches Element — immerhin oder vielleicht gerade deshalb kann man am Holz erst so recht deutlich ersehen, wie der Bildhauer sein Material gebrauchte.

Es ist schwer, nicht pathetisch zu werden vor dem im tiefsten getroffenen Zweck der Darstellung, vor der erreichten Symbolhaftigkeit dieser Gestalten.

Die drei ewigen Grundgefühle: der Glaube, die Hoffnung und die Liebe — dargestellt durch drei aufrecht stehende Frauen, die, nebeneinander gesehen, mit den Händen zu geben und zu empfangen scheinen, — deren geheimes Tun eine Art Wechselwirkung ist, ein Ineinanderfließen, ohne sich zu berühren.

Es sind daher vor allem die Hände und Arme, deren Bewegungen der ganze Körper willig nachgibt, denen sich alles vom Kopf bis zu den Füßen, vom Kopftuch und dem an den Schläfen vorquellenden Haar bis zum Durchbruch der Knie am Gewande fügt.

Der Glaube: eine Frau mit einem quer über den Körper nach links gestreckten Arm; sie scheint mit der Rechten auf etwas hinzuweisen, so stark und unabänderlich, daß schon allein die Kraft dieser Gebärde stärken und festigen kann. Die Linke ist beinahe gelähmt, es ist als hätte ihr die Rechte alle Kraft weggenommen. Notwendig erscheint die leichte Neigung des Kopfes, das Beruhigende der Gesichtszüge, um die Härte, den Willen, die Geistigkeit dieser Gestalt ein wenig zu mildern, so daß man noch an die Demut zu glauben vermag.

Irdisch bleibend, doch schon beinahe von überirdischer Wirkung ist die Gestalt der Hoffnung. Aus dem tröstlichen Antlitz fällt ein milder Schimmer. Die linke Hand, an die Brust erhoben, offen und bereit, scheint etwas zu berühren, was so zart und heilig ist, daß sie es kaum zu berühren wagt. Die Rechte, bereits nachgehoben, erscheint noch einmal herabbewegt, um hilfreich die Schicksale, die Seelen, emporzuziehen.

Aber in der Gestalt der Liebe ist alles geschehen und erfüllt. Mit hochgehobenen Armen und Händen umfängt sie den Raum als wolle sie die Herzen aller an die Brust drücken.

Man sieht, es sind die sparsamsten Mittel, mit denen der Künstler in den Plastiken wirkt, nichts Nebensächliches lenkt vom hohen Zweck der Darstellung ab und darum trifft er den Beschauer auch so tief. Freilich, wer sich an die süßliche, überladene Ausdrucksweise gewisser vergangener Manieren gewöhnte, der wird sich vor diesem Werk unvermittelt getroffen fühlen. Verwunderlich ist, daß ein Künstler von dieser Stärke seine Geltung noch erkämpfen muß. Das Echte und das — endlich einmal zu Recht angewandte Wort — Bodenständige muß sich eben immer erst den Platz sichern, der ihm von Natur aus zukommt.

Franz Santifaller hat ein Werk vollendet, darin für mich alles ist, wonach ich im Werk eines Künstlers Verlangen habe. Julius Kiener, Innsbruck

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ SANTIFALLER. HOFFNUNG, LIEBE, GLAUBE
Holzfiguren für die Einsegnungshalle des Städtischen Friedhofs, Innsbruck

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ SANTIFALLER. LIEBE UND GLAUBE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. SANTIFALLER HOFFNUNG

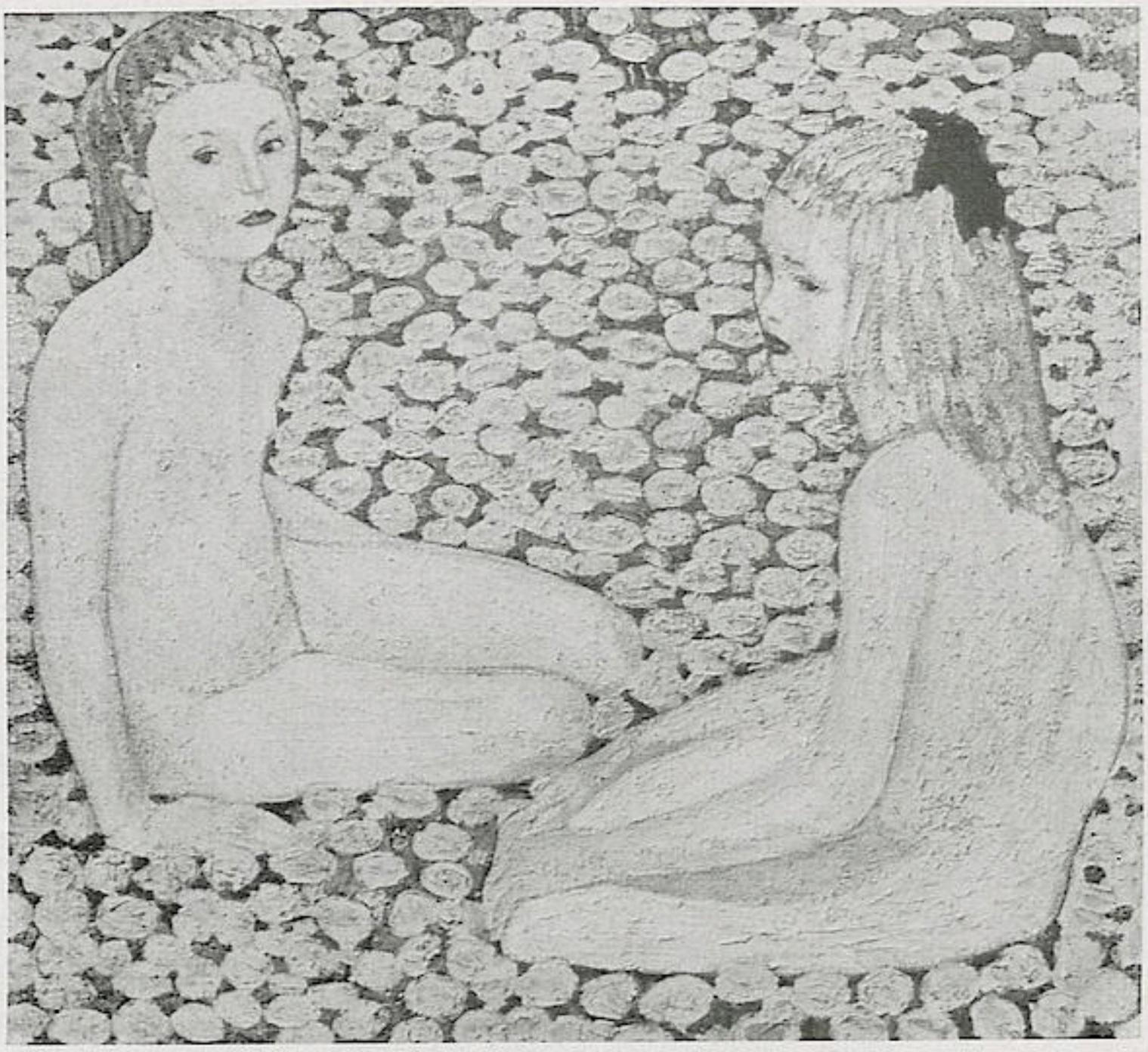
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ SANTIFALLER. KOPF DER HOFFNUNG

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CUNO AMIET. BERNERIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



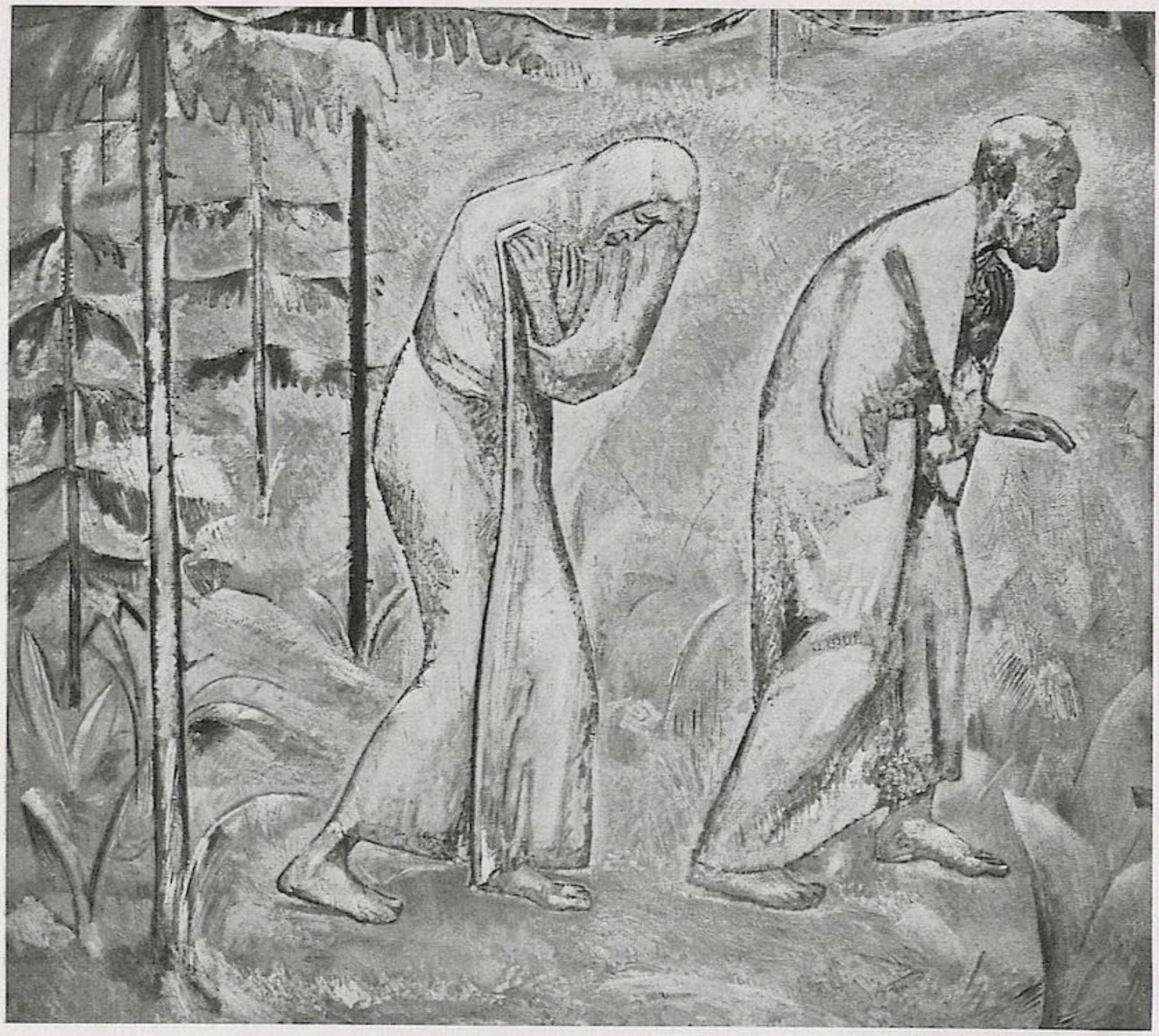
CUNO AMIET. DIE GELBEN MÄDCHEN

CUNO AMIET

So vielversprechend und jugendfrisch im Schaffen Amiets sein 60. Lebensjahr auch herannaht, so unverrückt und sicher sind immerhin längst die Grundzüge jenes geistigen Baues erkennbar, den seine Lebensleistung emporgetürmt hat. Pflichten und Aufgaben, die das Schicksal dem Künstler aufbürdet, sind zuweilen recht eigengestaltig und unübersichtlich. Schon das klare Erkennen derselben gibt dem Mann zu schaffen. Die naturgegebene Aufgabe Cuno Amiets bestand anfänglich darin, der überaus schnellen Entfaltung seiner Virtuosität geistig-künstlerisch nachzukommen. Die Geheimnisse des Machens, der Techne, haben sich seiner durchdringenden Intelligenz stets viel zu schnell enthüllt, so daß er immer zu Formen gelangt ist, in die er erst durch ein viel späteres Erleben Inhalt gießen mußte. Nur die Gediegenheit einer starken Natur konnte ihn vor technischer Tausendkünstlerei, vor der Malprofessur behüten und retten. Die unerbittliche Selbstdisziplin hat ihm den erfolgreichen Kampf gegen das allzu schnelle Weiterdrängen seiner gefährlichen technischen Leistungsfähigkeit ermöglicht. So strahlend auch seine Farbe auf diesem Wege geworden, so treu und innig die Wiedergabe des natürlichen Sinneneindrucks auch gelingen mochte, er suchte mehr, er dürstete nach höherem Ausdruck eigener Innerlichkeit. Die errungene Naturtreue sollte zum Mittel werden, Naturbeherrschung zum Zweck. An dem Zug ins Lyrische konnte Amiet nicht unempfindlich vorbeigehen. Diese zeitgemäße Sehnsucht jener Jahre führte ihn zu Gauguin und zu Henri Matisse. Ihren Spuren folgend, kehrte er sich ab von der Modellierung. Statt des licht- und luftumfluteten Gegenstandes wird die ornamentale Verwendung der Fläche

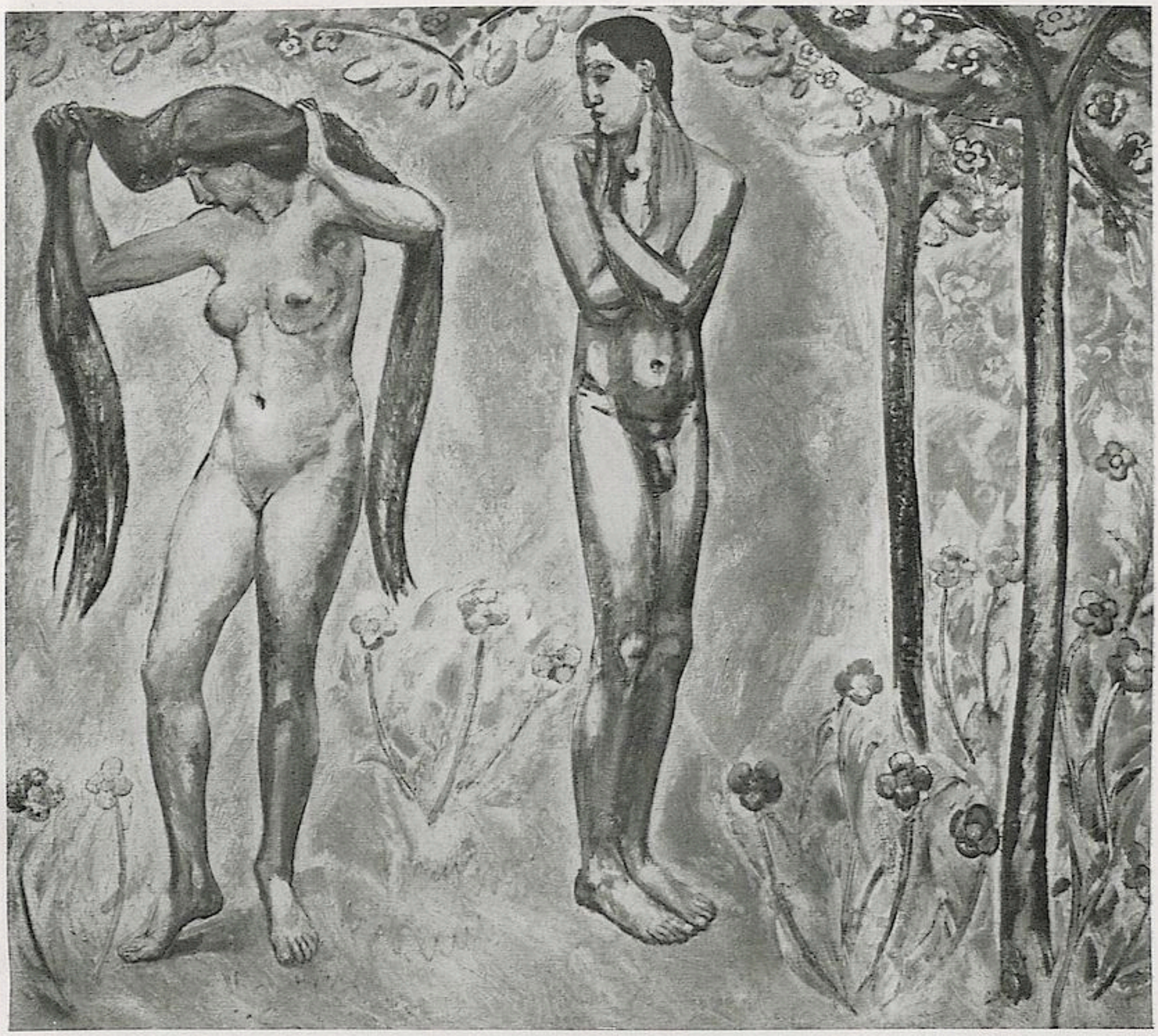
Wir verweisen auf das im Verlag von Stämpfli & Co. in Bern erschienene große Illustrationswerk über Amiet von Konrad von Mandach.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CUNO AMIET. JUNGBRUNNEN. DAS SUCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



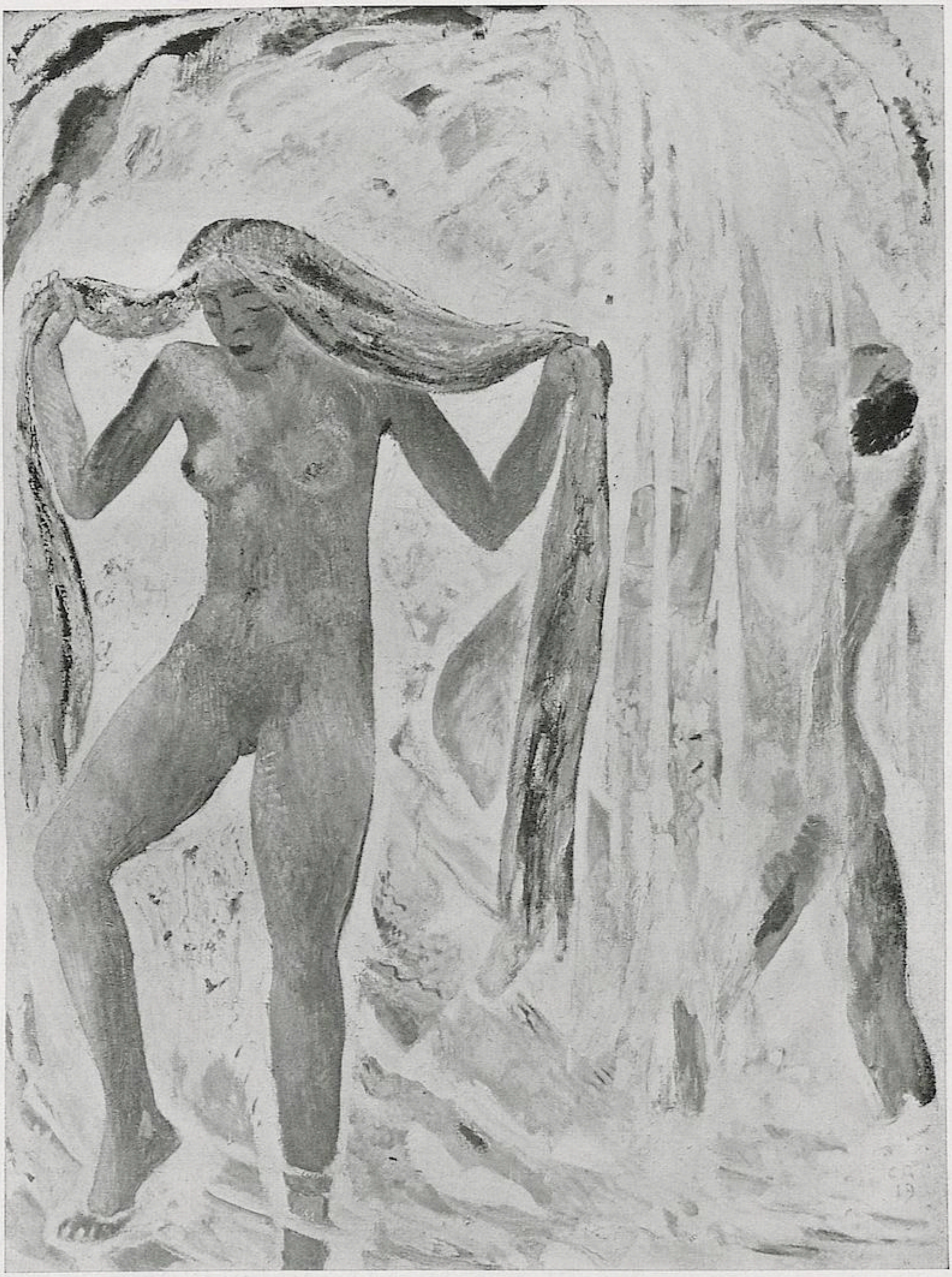
CUNO AMIET. JUNGBRUNNEN. DAS JUNGSEIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CUNO AMIET. WINTERLANDSCHAFT

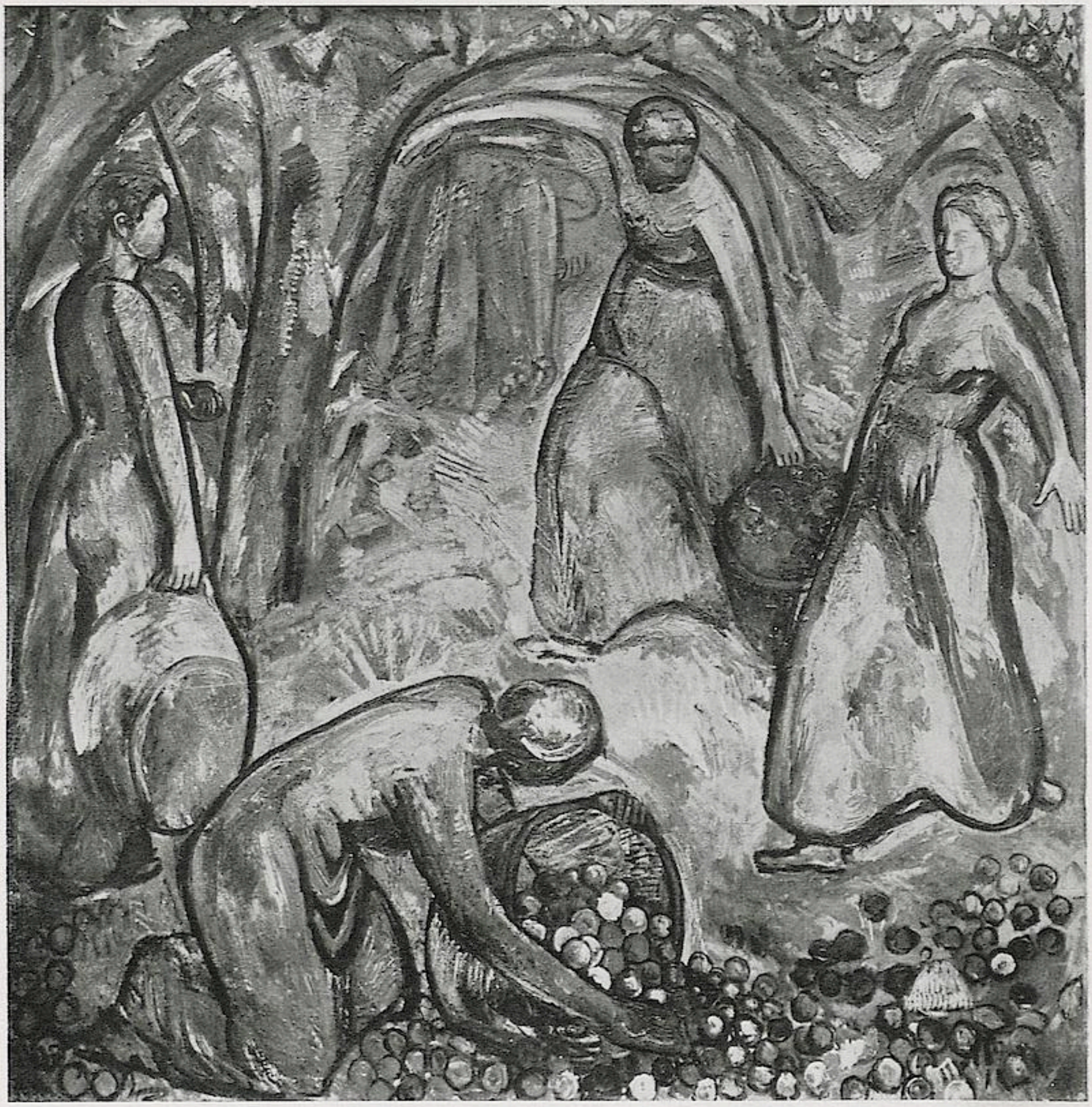
zum Ziel, die malerische Vision zum Inhalt und das Bild als Eigenwesen zum Resultat.
Auf dieser Stufe der Entfaltung liegen die Farben noch im Gröbsten zufällig nebeneinander, einfach vom Modell abgeschrieben. Ich meine das ganz Grobe der Farbe, das sich mit den Worten bezeichnen läßt: die grüne Bank. das blaue Tischtuch, ein bronzebrauner Terrier. Die malerische Tat jedoch liegt jenseits der geschmackvollen Abschrift, in der Nuance. Sie ist von höchster Verfeinerung und von deutlich musikalischer Wirkung, ganz mozartisch. Jede Farbe geht aus der Ouvertüre, dem Hintergrund, hervor, weil sie darin enthalten ist, sie ist die Palette der gesamten Koloristik. In seinem Bilde „Obsternte“ hat Amiet den Weg von der Naturdarstellung und der Realistik weg zum Bild hin genommen. Im klaren Gegensatz zu Hodler, der im kleinsten Detail interessant bleibt, weil seine übernatürliche Wahrhaftigkeit stets von darstellender Art ist, hat das Detail bei Amiet nur im ganzen ein Interesse, bedeutet für sich gar nichts und ist ausschließlich Mittel zum Zweck in der Bestrebung nach vollständiger Kongruenz von Farbe, Linie und Sujet. Der Apfel ist in der Obsternte die alles beherrschende Vorstellung, der süße, volle, sonnenreife Apfel, wie er glühend die Luft mit seinem Geruch und seiner Farbe saturiert. Sobald diese Einheitlichkeit des

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CUNO AMIET. KOMPOSITION

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CUNO AMIET. OBSTERNTE

sinnlichen Gefühles, des Sujets, erreicht war, konnte die Vielheit der Farbe sich nicht mehr halten, sie war nicht mehr verankert in der Notwendigkeit der künstlerischen Vision. Das ursprüngliche Grün, Blau, Rot und Orange mußte in einer Synthese der Apfelvorstellung zusammenschmelzen. Da mußte vor allem das Grün als Gegensatz zum Apfelrot weichen; sobald dieser Feind der Einheit verbannt war, wich das Blau von selber als dunkle Kontur, als architektonisches Mittel in die Weite des Bildes und wurde fast schwarz. So blieb das Rot siegreich auf dem Felde und konnte Orange als Strahlung und Überschicht ohne weiteres ertragen, weil es der Farbensynthese nicht widerspricht, die rote Einheit nicht beeinträchtigt. Und so war eigentlich gar nichts geopfert. Alle Farben haben sich in Nuancen von Rot ver-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CUNO AMIET. FRAU AMIET UND DER MALER

wandelt und ein tausendfältig Wesen ward in einer Einheit erfaßt. Etwa in den impressionistischen Hochleistungen der Jahre 1895—96: „Der kranke Knabe“, die „Bernerin“ ist der schwere Kampf zwischen der allzuflinken technischen Anpassung und dem geistigen Erleben zugunsten des letzteren endgültig ausgetragen. Von nun an hat Amiet seine Ausdrucksmittel sicher in der Hand. Die Gefahr, sie könnten ihm über den Kopf wachsen, war ein für allemal gebannt. Die „Winterlandschaft 1895“ mit ihrer kühlen und tiefen Strahlung ist Beweis genug dafür. Doch ein neuer innerer Kampf entbrennt, der die höhergewachsenen Kräfte stärker anspannt. Den ewigen Gegensatz linearer und malerischer Betrachtung, den zwischen plastischer und pikturaler Form, mußte Amiet für sich neuerdings austragen. Die Gestaltungen der Jahre 1911 und 1912: „Frau und Kind“, „Im Schlafzimmer“, sind die Wahrzeichen. Eines stand von vornherein klar: Amiets Natur und seine Naturbetrachtung waren viel zu südlich, viel zu lateinisch, als daß er das Problem des Malerischen im Nebligen und Schummrigen, im schwimmend Unbestimmten gelöst gesehen hätte. Klarheit der Form und feste Resonanz der Farbe waren ihm doppelte Notwendigkeiten, es durfte für ihn zwischen beiden keine Wahl

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CUNO AMIET. RICHESSE DU SOIR

geben. All das trieb zur Vereinigung der plastischen Form mit der malerischen, die sich nur in der Intensität der Farbenglut bewältigen ließ. Wieder ist es das Zusammenklingen der Nuance, das Strahlen der Farbenwärmegrade, die dem Malerischen doch zum Siege, zu einer Art Vorherrschaft verhelfen. Die Kontur erhält in diesem Zusammenhange ein neues Leben. Sie begrenzt und scheidet nicht Farbenflecke voneinander, sondern sie gliedert sie; sie sprießt zwischen den Farbflecken empor, wie das Geäst im Laub. So reif ist inzwischen Amiets Stil geworden, daß jene früh erworbene Meisterschaft über die Mittel den scheinbaren Gegensatz von Linie und Fläche zu überbrücken vermag. Wie oft wird in den reiferen Bildern die Kontur so breit und flott, daß sie unmerklich sich in Fläche verliert, oder umgekehrt, die Farbfläche so präzis und so sicher ruhend in der eigenen Gestalt, daß sie zugleich die Funktion der Kontur ausübt!

Ausdrucksmittel und geistige Gestaltungskraft, lineare Form und farbige Fläche durchdringen sich in einzig dastehender Innigkeit in allen Teilen jener gewaltigen Freskoreihe, die der Künstler „Jungbrunnen“ nennt: „1917“, „Der alte Mann“, „Die alte Frau“, „Im Brunnen“ (Treppenhaus des Museums in Zürich), sind Schöpfungen, die als Summen alles beinhalten, was in einem reichen, fruchtbaren Künstlerleben vereinzelt ausgesprochen wurde.

Dr. Richard Messer

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EIN BRIEF DES PETER VON CORNELIUS AN JOSEF GÖRRES

Rom, 3. November 1814

... Verzeihen Sie daher, wenn ich, von gleichem Glauben beseelt, mein Herz Ihnen aufschließe und Ihnen einige Worte über einen Gegenstand sage, der es so ganz erfüllt: ich meine die Kunst und zwar die unseres Vaterlandes. Leider muß man von derselben sagen, daß sie in der gegenwärtigen Zeit sowohl an wahrer Bildung als an Geist und Leben von den Italienern überflügelt worden, denn der Geringste von deren Helden, die freiwillig mitzogen in jenen wahrhaften Kreuzzug, trug, wenn ich's so nennen darf, eine höhere Poesie in seiner Brust als die ersten Professoren irgendeiner hochweisen Akademie, vom Dunstkreise ihrer negativen eklektischen Kunstrumpelkammer umnebelt. Dieses aber scheint mir das schwerste Wort des Gerichts über jedes geistige Streben der Welt und vorzüglich der Kunst zu sein, denn sie soll ein Teil des Salzes der Erde sein. Ist solches aber dumm geworden, so taugt's fürder zu nichts, als daß es auf die Gassen geworfen, von den Leuten zertreten werde. Nun werden Sie es aber für eine höchst wünschenswerte treffliche Sache halten, wenn die Kunst in unserm Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwachte und mit dem wiedergeborenen Geist der Nation gleichen Schritt hielte, ihrer kräftigen, aber dunklen Sehnsucht nach oben still, klar und liebend entgegenkäme, keine Kraft brechend, aber jede ordnend, lenkend zum höchsten Einen, als die Aufgabe alles wahrhaft Bildenden, so wie es die wahre Kunst zu allen Zeiten unter allen edleren Vätern auch getan. Unser Vaterland steht auf einem Punkt, wo es einer solchen Kunst nicht entbehren sollte; sie könnte ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein! Daß aber solche wieder gleich einem Phönix aus ihrer Asche erstehen kann, daran zweifle ich nicht im mindesten; der Keim liegt tief in der deutschen mütterlichen Erde, und der Frühling naht, — erstens und vor allem dieses! Zweitens glaube ich, daß Gott sich aller herrlichen Keime, die in der deutschen Nation liegen, bedienen will, um von ihr aus ein neues Leben, ein neues Reich seiner Kraft und Herrlichkeit über die Erde zu verbreiten. Drittens: daß die Nation frei ist, frei durch ihre eigne Kraft und Tugend, und durch den Gott, der sie verliehen; sie kennt diese Kraft und sehnt sich nach der Urquelle in allem Positiven, will dieses teure, einzige Gut nicht mehr verlieren, und hat eine herzliche Freude an einer jeglichen Frucht, die aus ihrem Schoße hervorgeht. — Viertens: Es hat eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gleichsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit ihrer Kunst durchdrungen, angefangen, die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen, um dem vorzuarbeiten, der da kommen wird, um sein Inneres zu säubern von Käufern und Verkäufern. Dieses Häuflein harrt auf eine würdige Veranlassung und brennt vor Begierde, der Welt zu zeigen, daß die Kunst jetzt wie einst herrlich ins Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören will, eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und niedrige Modezofe zu sein, wenn sie, durch eine mächtige Liebe überwältigt, einherwandeln will in Knechtsgestalt, mit keinem andern Schmuck als dem der Liebe, der Reinheit und der Kraft des Glaubens, als den wahren Adelsbriefen ihrer göttlichen Abkunft.

Was nun aber der freien Entwicklung einer solchen Kunst furchtbar entgegensteht, ist meines Erachtens erstens: der gänzliche Mangel an Organen höherer Art bei unsern Fürsten und Großen. Sie sind wahrhaft das Kamel, das durchs Nadelöhr soll; ihre Herzen sind nicht, wo die Herzen ihres Volkes sind; zu tief haben sie aus dem Kelch der großen Hure getrunken! Zweitens: der Lügengeist der modernen Kunst überhaupt, der mit seinem negativen Eklektizismus, mit der Nichtigkeit und Schwäche unserer Großen aufs vollkommenste übereinstimmt, den insbesondere die fatalen Kunstakademien und deren lederne Vorsteher in unserm Vaterlande, die nur sich, ihre maschinenmäßige Richtigkeit und weiter nichts zum Ziel haben, und alles, was der Staat Wichtiges für die Kunst tun will, in ihre Kanäle zu lenken wissen, wo es sich in

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. RENGER-PATZSCH. BINSEN IM RAUHREIF. KUNSTPHOTOGRAPHIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. RENGER-PATZSCH, BAD HARZBURG. FLAMINGOS. KUNSTPHOTOGRAPHIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ihren Schaum und Rauch auflöst. Denn so lange die Akademien existieren, ist nichts Ewiges entstanden, und das was entstanden ist, ist nur in dem Maße gut, als es sich von ihrem Geist und kraftlosen Wesen entfernte, Aber bei dieser inneren Nichtigkeit scheint doch dieser lange akademische Philister bepanzert mit allen Würden des bürgerlichen Lebens, verschanzt hinter tausend Bollwerken und Brustwehren hundertjähriger Autoritäten unüberwindlich.

Jetzt aber komme ich endlich auf das, was ich, meiner innersten Überzeugung gemäß, für das kräftigste und ich möchte sagen unfehlbare Mittel halte, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben: dieses wäre nichts anders als die Wiedereinführung der Fresko-Malerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war. Seit ich die Werke dieser Zeiten gesehen, mich mit ihnen vertraut und mit denen unserer Vorfahren verglichen, so muß ich zwar gestehen, daß letztere Kunst eine zum wenigsten ebenso hohe, reine und wahre, vielleicht noch tiefere und gewiß eigentümlichere Intention hat; aber in Hinsicht der erstern muß ich denen beipflichten, die der Meinung sind, daß solche sich in ihrer Natur freier, vollkommener und größer entwickelt hat. Nebst der außerordentlichen und wahren Aufmunterung, welche die Kunst durch die lebhafte Teilnahme der ganzen Nation genoß, und nebst anderen äußerlichen Ursachen, halte ich die Ausübung der Fresko-Malerei für die erste, die dieses bewirkte. Natürlich setze ich innere voraus; denn ist der Geist Gottes nicht mit der Kunst, so helfen alle anderen Mittel nichts, und die größten Anstrengungen und Aufmunterungen sind nichts als Tand. Diesen Geist also vorausgesetzt, ist die Fresko-Malerei so recht geeignet, alle Elemente der Kunst aufs freiste und größte in sich aufzunehmen, und statt auf dem Weg des leeren Eklektizismus bloß unvereinbare Äußerlichkeiten vereinen zu wollen, zieht sie wie in einen Brennpunkt die von Gott ausströmenden Lebensstrahlen zu einem glühenden Brande zusammen, der wohltätig die Welt erleuchtet und erwärmt. Und in geistiger und körperlicher Hinsicht gehören ihre Werke demjenigen Flecken der Erde so eigentlich an, wo sie entstanden; sie sind mit Gott, Natur und der Zeit und dem umgebenden Leben im schönsten Einklang, und kein gebildeter Barbar führt sie weg; sie gleichen einem edlen trefflichen Manne, dessen Kraft und hoher Wert der Menschheit im allgemeinen ein Segen, eine Freude ist. Doch gehört der schönste, wirksamste Teil, die zärtlichste Beziehung seines Lebens, einem kleinen nähern Kreise gewählter Herzen an, die ihn so eigentlich denn doch besitzen. So wäre denn zur Beförderung eines guten Anfangs dieser Sache nichts wünschenswerter und einer kräftigen Verwendung würdiger, als daß man denjenigen, die die Wahrheit in der Kunst mit tapferm Herzen ergriffen und im Kampf ihre Kräfte vermehrt und gebildet, dasjenige Vertrauen schenkte, was sie verdienen, und so vereinte Kräfte, ihrem einstimmigen Wunsche gemäß, zu einer großen, würdigen ausgedehnten Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgendeiner deutschen Stadt gebrauchte. Das öffentliche Leben ist ja so arm an allem edlen Schmuck, und so viel Talent und Kraft verzehrt sich in unbefriedigter Sehnsucht nach Tätigkeit und Anwendung; denn was hilft's, daß ein Licht unter einem Scheffel brenne und es soll leuchten vor der Welt; denn es ist Finsternis genug in derselben. Käme aber mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich, voraus sagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe; dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserm bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamer Klöster, den Rat- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wiedererwacht sei und darum der Herr unser Gott wieder ausgesühnt sei mit seinem Volke. — Dieses, wertester Mann, sind die Worte, die ich Ihnen aus vollem deutschen Herzen über die Alpen ins Vaterland hinüberrufe. Wollte Gott, der Pfeil ihrer Wahrheit träfe trotz des Redners schwacher Kunst Ihr Herz, und daß Sie der Mann wären, der zwischen uns und unserm Volke dasjenige Vereinigungsband fände, das uns fehlt, um diejenigen Kräfte, die Gott und die Natur uns verliehen, zu seiner Ehre und der unserer Nation anzuwenden und weiter zu entfalten! Schließlich bitte ich Sie um diese meine

S N
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. RENGER-PATZSCH. GÄNSEGEIER. KUNSTPHOTOGRAPHIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. RENGER-PATZSCH. BLÜTE EINER ECHINOPSIS-HYBRIDE. KUNSTPHOTOGRAPHIE

Offenheit nicht um Vergebung, damit sie nicht glauben möchten, als habe ich für mich und meinen Vorteil gesprochen; ich lege vielmehr die Hand auf das von diesem Fehler fleckenlose Herz, mit der Beteuerung, daß die reinste, wärmste Liebe (wozu sie einen Maßstab nur in Ihrem eigenen Herzen finden) aus mir gesprochen, und im Namen vieler reichbegabten, edlen und bewährten Menschen, nicht in meinem; und zu Ihnen, als zu einem der edelsten Organe unseres Volks. Sie werden es als ein Zeichen unseres Danks, unserer Verehrung und Liebe freundlich aufnehmen, der ich mich insbesondere Ihrem fernern Wohlwollen und Andenken empfehle.

P. Cornelius, pittore tedesco al caffé greco.

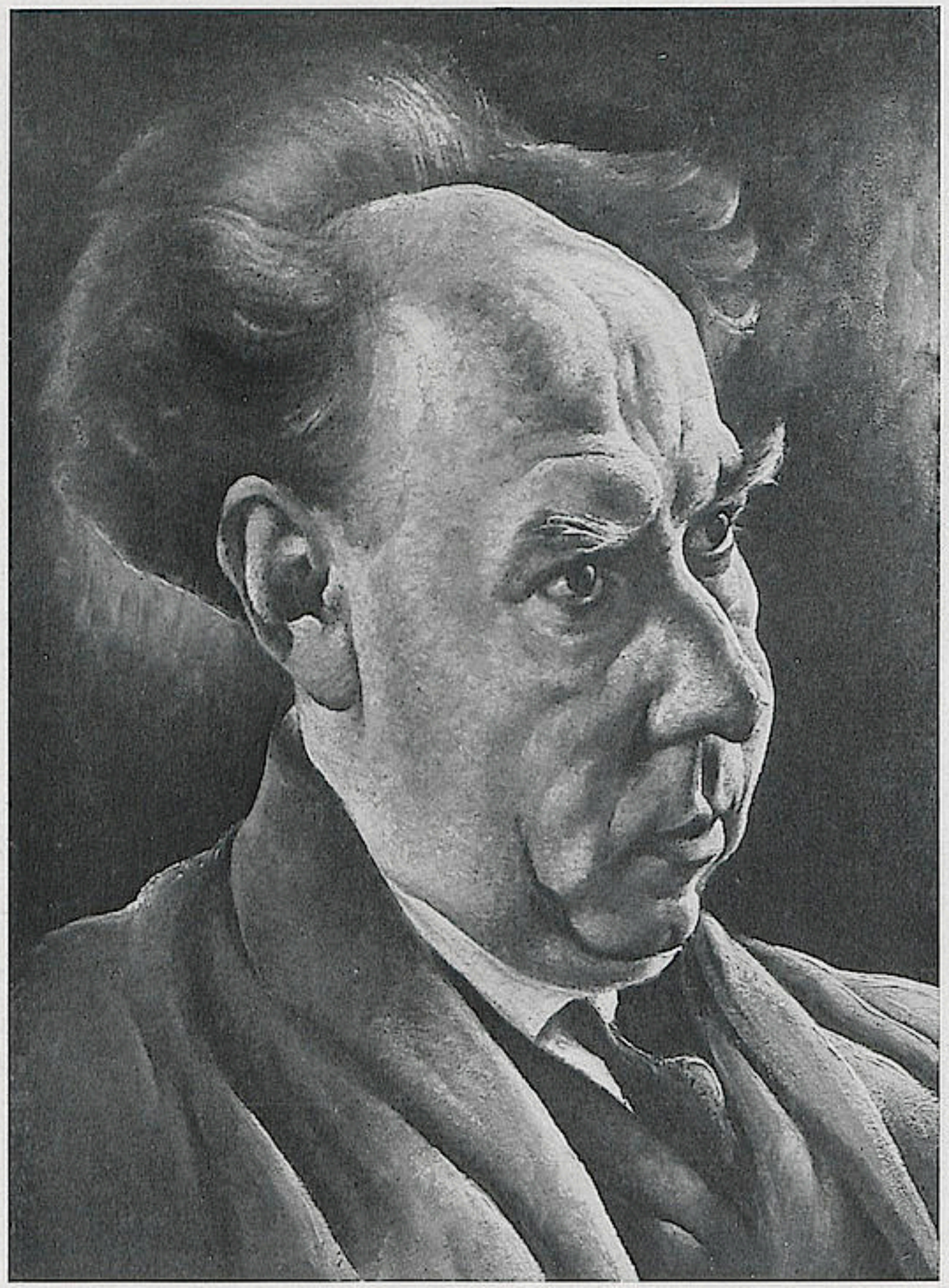
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT BIRKLE. ABENDSONNE IN TIROL

ALBERT BIRKLE. PASSAU

ALBERT BIRKLE

Das Werk des schwäbischen Malers Albert Birkle ist ein Versuch, das magische Gesicht unserer Zeit aufzudeuten. Es ist ein romantischer, rückwärtsgewandter Versuch und weit von jener Unerbittlichkeit eines Otto Dix entfernt: mit dem, was man als „magischen Realismus" charakterisierte, hat Albert Birkle nichts zu tun.
Der Geist E. T. A. Hoffmanns spukt in diesen Bildern. Nicht das Nackte, Karge, Gefährliche, Gemeine gilt es aufzudecken. Die Liebe des Malers gehört allem Verschrobenen, Skurrilen, Klabautermannhaften, das sich auch in unserer Gegenwart findet. Das Geisterhafte, Beängstigende, Verzauberte, das die banalste Straßenecke noch besitzt, das Infernalische, Groteske im Antlitz eines Zeitgenossen erregt sein Interesse.
Seine Vorliebe für barocke Stoffe, seine Betonung der verzerrten anatomischen Linie läßt an die Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts denken. In dieser Malerei, die man als Manierismus bezeichnet, findet man ähnliche Motive, die Hervorhebung des Details zuungunsten der übrigen Dinge, die preziöse Haltung einer Hand oder die zur Ekstase aufgetriebene Physiognomik.



ALBERT BIRKLE. ANTIQUITÄTEN-HAAS

Birkle ist eigenbrötlerischer, biedermeierlicher als jene Epoche, die gemeinsames Pathos in ihrer Formenwelt zum Ausdruck brachte. In unserer Zeit, die nicht jenen religiösen Hintergrund besitzt, auf dem eine solche ekstatische Stilentwicklung notwendig basieren muß, liegt die Gefahr nahe, daß der „Manierismus“ zur Manier entartet. Birkle bemüht sich sichtlich, dieser Gefahr zu entgehen, ohne daß es ihm immer ganz gelingt. Seine starke Begabung tritt am deutlichsten in den Porträts in Erscheinung. So etwa in dem des Antiquitäten-Haas (Abb. 128), in dem des Malers Duschek oder in dem Doppelbildnis „Klettenfeve und Josevetter“ die alle in den letzten Jahren entstanden sind. Hier wird auch deutlich, wie sehr dieser Künstler ein zeichnerisches Talent ist.

Auf eine gewisse Beruhigung trifft man in seinen Landschaften. In einem Bild wie dem „Schlesischen Winter“ (Abb. 130) erkennt man, daß einer aus der Dämonie der Großstädte geflüchtet ist und zwischen den Fichten auf verschneiter Straße unter dem gewaltigen Himmel Stille und Beglückung fand. Bruno E. Werner

ALBERT BIRKLE. BEURON

SCHLÜSSELLOCHBILDER

Eine merkwürdige Überschrift, wird mancher denken, der nicht weiß oder beachtet hat, wie sich ein Blattgewächs, ein menschliches Gesicht durch ein Schlüsselloch oder eine enge Öffnung gesehen, vom Aussehen bei freiem Anschauen unterscheidet. Es gibt heutzutage viele Bilder, die so gemalt sind, als wären sie durch eine enge Öffnung empfunden.

Das Auge ist beim Betrachten durch ein Schlüsselloch in seiner natürlichen Bewegung gehemmt. Es vermag im wesentlichen nur in einer einzigen Richtung zu sehen. Uneingeschränkt würde es sich — wie die Wissenschaft festgestellt hat — unwillkürlich über den zu erfassenden Gegenstand hin und her bewegen, wobei es sich annähernd um ein Bewegungszentrum drehen würde. Das gilt natürlich für beide Augen. Diese schnellen Bewegungen um den sogenannten Augendrehpunkt kommen uns im allgemeinen nicht zum Bewußtsein, und das hat dazu geführt, daß man lange vermeinte, das Auge arbeite beim Sehen wie die Linse eines Lichtbildapparates. Versucht man nun, durch ein Schlüsselloch Gegenstände zu betrachten oder eignet man sich die Fähigkeit an, die Umwelt auch ohne enge Öffnung mit starren, festgehaltenen Augen anzusehen, so wird man überrascht sein, wie deutlich sich die Ähnlichkeit mit modernen Bildern ergibt. Die Helligkeit ist wie bei diesen auf eine Hauptrichtung, die des starren Sehens, gesammelt, der Rand dementsprechend wesentlich matter als gewöhnlich gestaltet. Woher mag

ALBERT BIRKLE. SCHLESISCHER WINTER

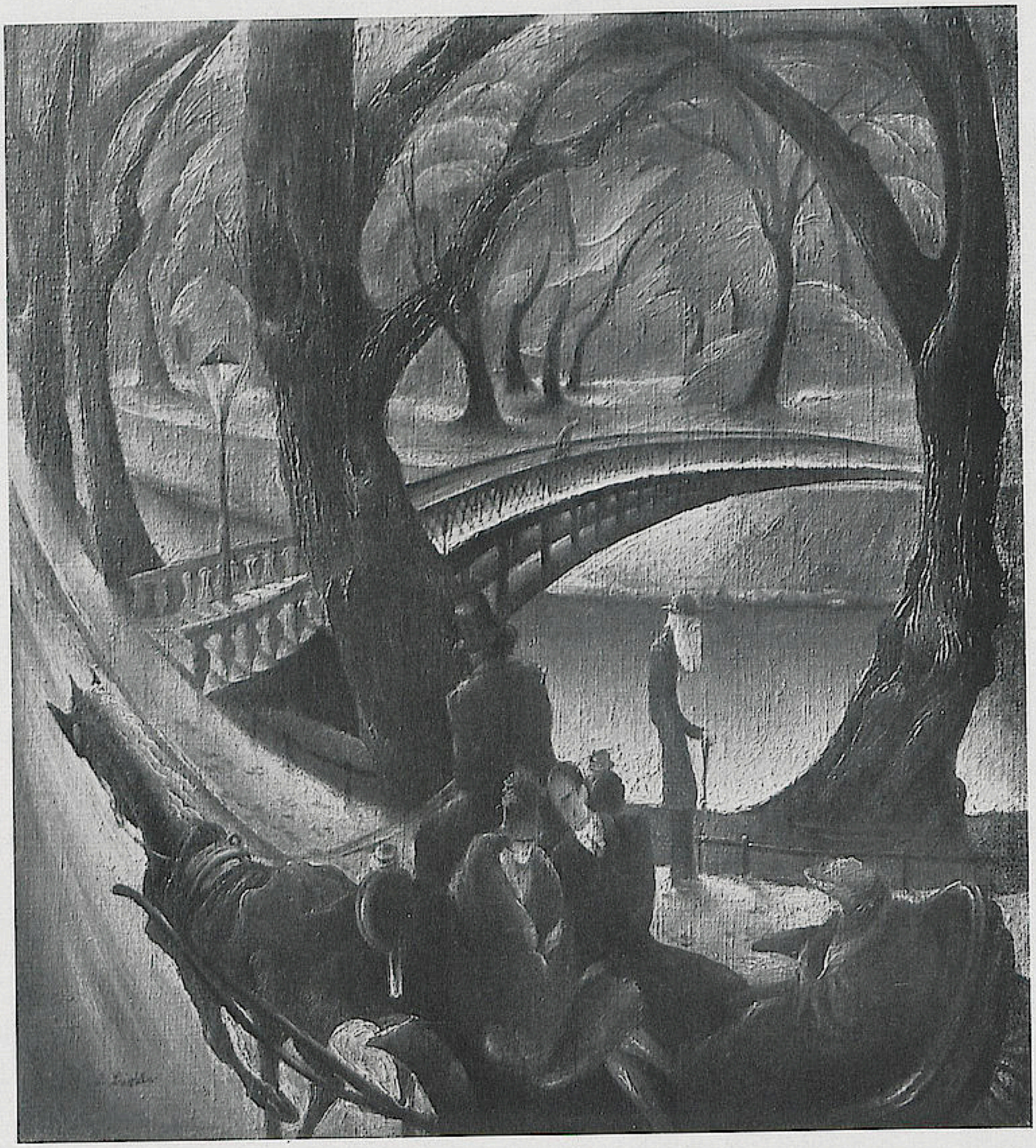
diese Eigenart, die sich im Kunstschaffen der gegenwärtigen Malerei stark zeigt, stammen? Sie ist vor allem zeitlich bedingt, in erster Linie durch die gewaltigen Eindrücke des Weltkriegs. Wir haben zu untersuchen, wie es kommen kann, daß ein Mensch absichtslos starr blickt, also ohne die raschen Augenbewegungen zu verwenden.

Starr blickt ein Mensch, der im Innern von Willen, von Angst, von Leid, von Schuld, von Enttäuschung, von Leidenschaft aufgewühlt ist. Wissen wir doch alle, daß uns die Umwelt in bitteren Zeiten so hart, so seelenlos erscheinen kann, bis die Kampfstimmung (und Krampfstimmung) nachläßt und sich der Friede mit milder Ausgeglichenheit wieder in unser Herz senkt. Wir verstehen dann kaum, wie das dieselbe Welt sein kann, die wir in der Erregung sahen, die die Sonne zu einer grausam harten Scheibe machte und alles so eckig in den Raum stellte!

Die Eindrücke des Krieges aber haben die Menschen — und die Maler aufgewühlt und sie, ohne daß sie es ahnten, so malen lassen, wie wir es vor uns sehen: Starre Augen haben in die Welt geblickt und das Hervorstechende getroffen, die Lichter scharf abgesetzt, die Linien in erbarmungsloser Härte gezogen. Die Mitte wurde scheinbar übertrieben groß, die Umgebung trat zurück und wurde nebensächlich. Es ist so, als wenn uns das Auge eines Damenbildnisses von August Heitmüller von der Leinwand aus anblickt — wir sehen es in kristallscharfer Härte, während sich Körper und Glieder in seltsamer Vernachlässigung dehnen und strecken. Oder bei Straßenbildern: Sie wirken, als ob wir soeben um die Ecke gekommen wären und im ersten Anstarren das gegenüberliegende Haus in aller Schärfe erfaßten.

Es sind dies Bilder, wie sie in ihrer unerbittlichen Härte Millionen von Kämpfern aus dem

ALBERT BIRKLE. AHASVER



ALBERT BIRKLE. TIERGARTENHERBST

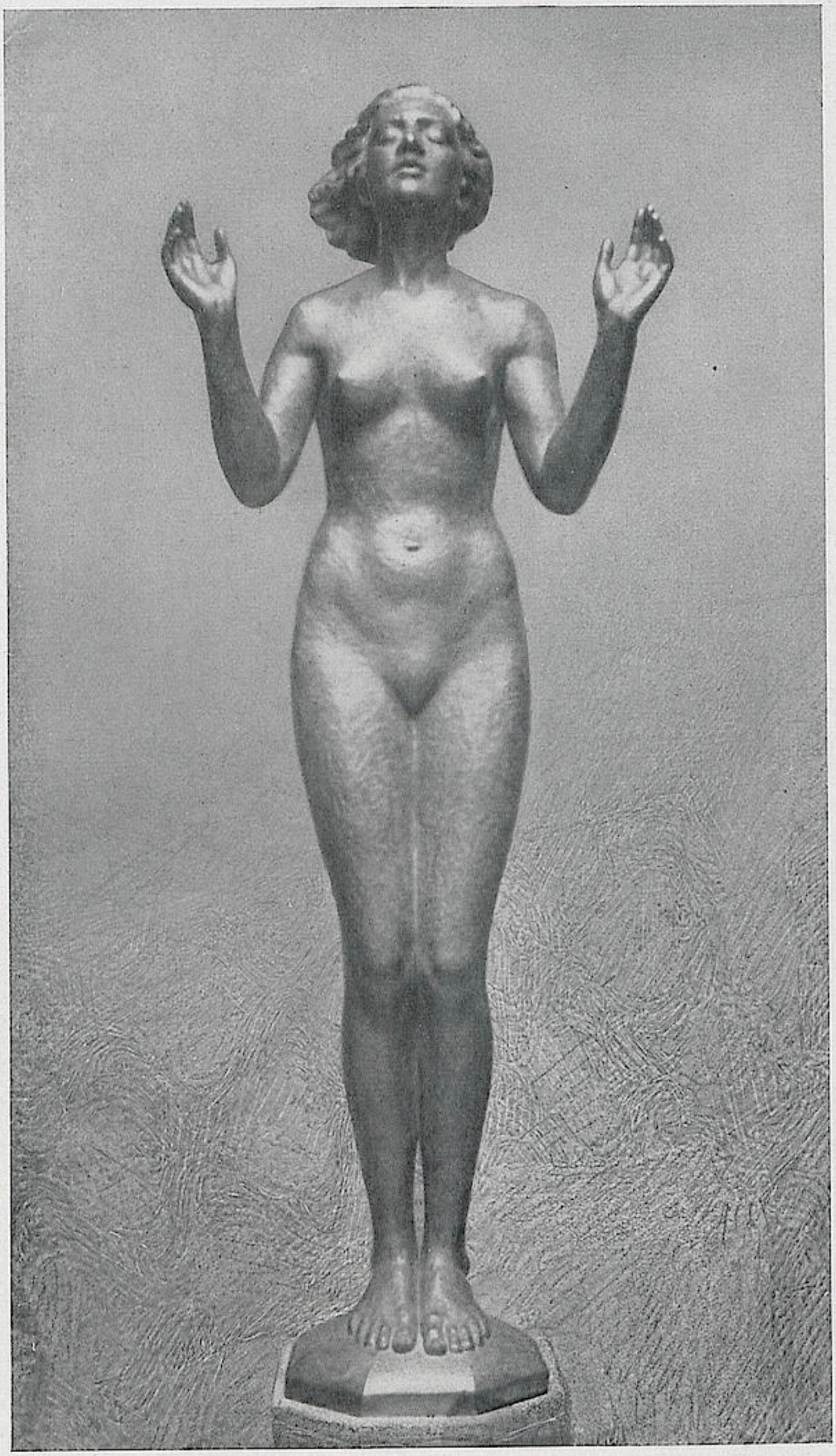
Felde, aus Sturmangriff und Abwehrkämpfen kennen. Zeiten der Ruhe und Zeiten des Kampfes haben eine ganz verschiedene Abtönung in die Erinnerung gezeichnet. Es müßte mehr wie verwunderlich erscheinen, wenn eine solche Zeit nicht ihre Spuren in der Malerei hinterlassen hätte, wenngleich keineswegs alle Besonderheiten der modernen Malerei auf diese Quelle zurückzuführen sind. Das Leben ist reich, und läßt den Aufmerksamen viele Gründe schauen.

Selbstverständlich muß nun ein Bild, das starrem Schauen sein Entstehen verdankt, auf einen Menschen merkwürdig wirken, der mit ruhig fröhlichem Gemüte seine Augen in — nicht emp-

ALBERT BIRKLE. NÄCHTLICHE AUTOSTRASSE

fundener — Lebhaftigkeit über die einzelnen Teile des Bildes hinwegführt und so findet, daß der Gesamteindruck wesentlich von dem der Natur — bei uneingeschränktem Sehen — abweicht. Ist aber nicht auch das starre Sehen in der Erregung für uns alle etwas durchaus Natürliches? Wenn es auch bislang nur wenig als solches ausdrücklich bekannt war? Sind die Dinge, wie wir sie dann schauen, nicht ebenso wirklich, wie wenn wir Augendrehungen verwenden? Ist eine Reihe von hellen Lampen, wenn wir unsere Augen schnell über sie hinweggleiten lassen, „richtiger", „natürlicher" gesehen, als wenn wir — etwa im tiefsten Schmerz — einen Augenblick in eine Lampe allein starren und die übrigen nur verschwommen wahrnehmen, mit geringerem Licht, da sie nur elliptische Zylinder Licht durch unsere Pupillen zu senden vermögen? Der Mensch stellt dar, in Bildern und Werken, was und wie er sieht.

Dr. A. W. Wiegrefe



FELIX PFEIFER. FIGUR DES NEBENSTEHENDEN BRUNNENS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELIX PFEIFER. BRUNNEN „GENESUNG“

Im Vorhof des neuen Gebäudes der Leipziger Ortskrankenkasse

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEUE KUNSTLITERATUR

Franz Drey, Carlo Crivelli und seine Schule. München 1927. Verlag F. Bruckmann A.-G.

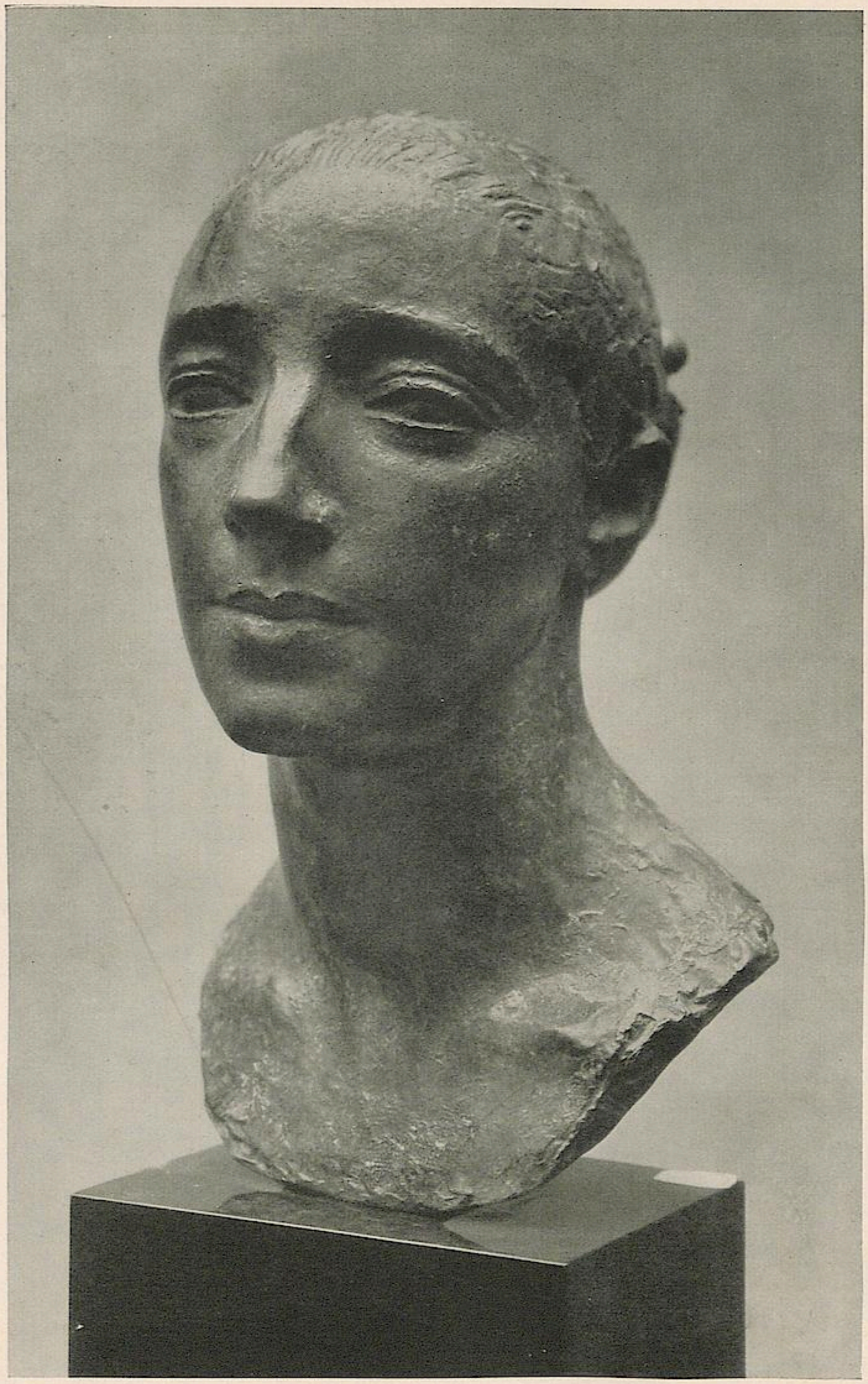
Es ist erstaunlich, daß die fast überproduktive deutsche Kunstliteratur bisher über den venetianischen Quattrocentisten Carlo Crivelli kein zusammenfassendes, gründliches Werk hervorbrachte, obwohl der Meister nicht nur außerordentlich geschätzt ist, sondern in seinem künstlerischen Wesen auch dem Empfinden unserer Zeit, ihren künstlerischen Neigungen, ihrer Vorliebe für eine gewisse zierlich-graziöse Zerbrechlichkeit entgegenkommt. Berenson hat Crivelli glücklich mit den japanischen Zeichnern von Satsumas Art und mit den französischen Elfenbeinschnitzern des 14. Jahrhunderts verglichen, Drey fühlt sich durch ihn an Michael Pacher und an den Meister E. S. gemahnt, auch an Botticelli und den jungen Gian Bellini mag man denken. Ganz gewiß kommt unter solchen günstigen Auspizien der Stimmung und der bibliographischen Situation die erschöpfende, sehr gründlich und umsichtig gearbeitete Monographie des Münchner Gelehrten einem Bedürfnis entgegen: nicht Buchmacherei oder eine Spezialliebhaberei war hier am Werk, sondern strenge Wissenschaftlichkeit und die gerechte Absicht, einem Künstler von hohem Rang die Stellung in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei einzuräumen, die ihm zusteht. Seit G. Mc Neil Rushforths Crivelli-Buch erschien, sind siebenundzwanzig Jahre vergangen, wichtigste Jahre kunsthistorischer Forschung und Erkenntnisse, und so ist es an der Zeit gewesen, die neuen Ergebnisse wissenschaftlichen Forschens (zumal in der Squarcione-Frage, die für Crivellis Herkunft entscheidend ist) zu einem systematischen Werk zu verarbeiten. Die Biographie ist aus den wenigen erhaltenen Dokumenten vorsichtig aufgebaut; besonders Crivellis Kunsttätigkeit in Ascoli und anderwärts in den Marken findet eine entsprechende Beleuchtung. Den Zeit- und Schuleinflüssen, denen ein besonderer Exkurs gilt, schließt Drey die Darstellung der Entwicklung Crivellis an, die in die über vier Jahrzehnte hin reichende Tätigkeit des Meisters eine überzeugende Periodisierung bringt. Schülern und Nachfolgern, besonders Vittorio Crivelli und dem Meister der Straßburger Anbetung, gilt ein weiteres Kapitel des Buches, das sodann im Anhang alle dokumentarischen Aufzeichnungen über Crivelli und ein außerordentlich schätzenswertes Verzeichnis aller erhaltenen Gemälde des Meisters in genauen Beschreibungen gibt. Erstaunlich ist die Tatsache, daß vor allem die Sammlerwelt Amerikas sich einer großen Reihe der besten Werke Crivellis zu versichern wußte. Von europäischen Galerien nennen die Nationalgalerie in London, die vatikanische Pinakothek in Rom und die Brera in Mailand Hauptwerke Crivellis ihr eigen. — Wie das Werk im ganzen sich durch ausgezeichneten Druck und gediegene Ausstattung empfiehlt, so tut dies im besonderen der Abbildungsteil, der auf 109 ausgezeichnet gedruckten Tafeln Crivellis gesamtes Werk und das Wichtigste seiner Nachfolger zur Anschauung bringt und damit die Notwendigkeit dieser vorbildlichen Würdigung des großen Malers erneut dokumentiert.

Wolf

Ein Böcklin-Volksbuch. Zur 100. Wiederkehr von Böcklins Geburtstag hat der Verleger der Böcklinwerke F. Bruckmann A.-G. in München, ein sehr reizvolles Jubiläumsbändchen erscheinen lassen, das berufen ist, den Vielen, die die teuren Werke nicht erwerben können, das Wesen und die Größe von Böcklins Kunst zu künden. Georg Jacob Wolf, der sich an dieser Stelle gelegentlich der Basler Böcklin-Ausstellung und dann in einem Jubiläumsaufsatz über Böcklin ausgesprochen hat, ist der Verfasser dieses Bändchens. Knapp und klar in seinen textlichen Ausführungen und ausgezeichnet in der Auswahl der Abbildungen, hat der Verfasser die gestellte Aufgabe, ein wirkliches Volksbuch zu geben, aufs allerbeste gelöst. Besonders rühmen möchte ich bei der Auswahl der Abbildungen, daß sie, weit über den allgemein bekannten Böcklin hinaus, die notwendige Vorstellung des ungeheuren Reichtums seines künstlerischen Werkes aufzeigt, indem in dem Abbildungsteile alle, auch die weniger bekannten Seiten der Böcklinschen Kunst ihrer Bedeutung entsprechend zu Worte kommen. Das sehr hübsch ausgestattete Bändchen mit seinen ausgezeichneten 40 ganzseitigen Tafeln hat heute, da Böcklin durch die Basler und jetzige Berliner Ausstellung dem deutschen Volke erneut geschenkt wird, eine Mission in den weitesten Kreisen zu erfüllen. Der Preis des Bändchens ist M. 2.50.

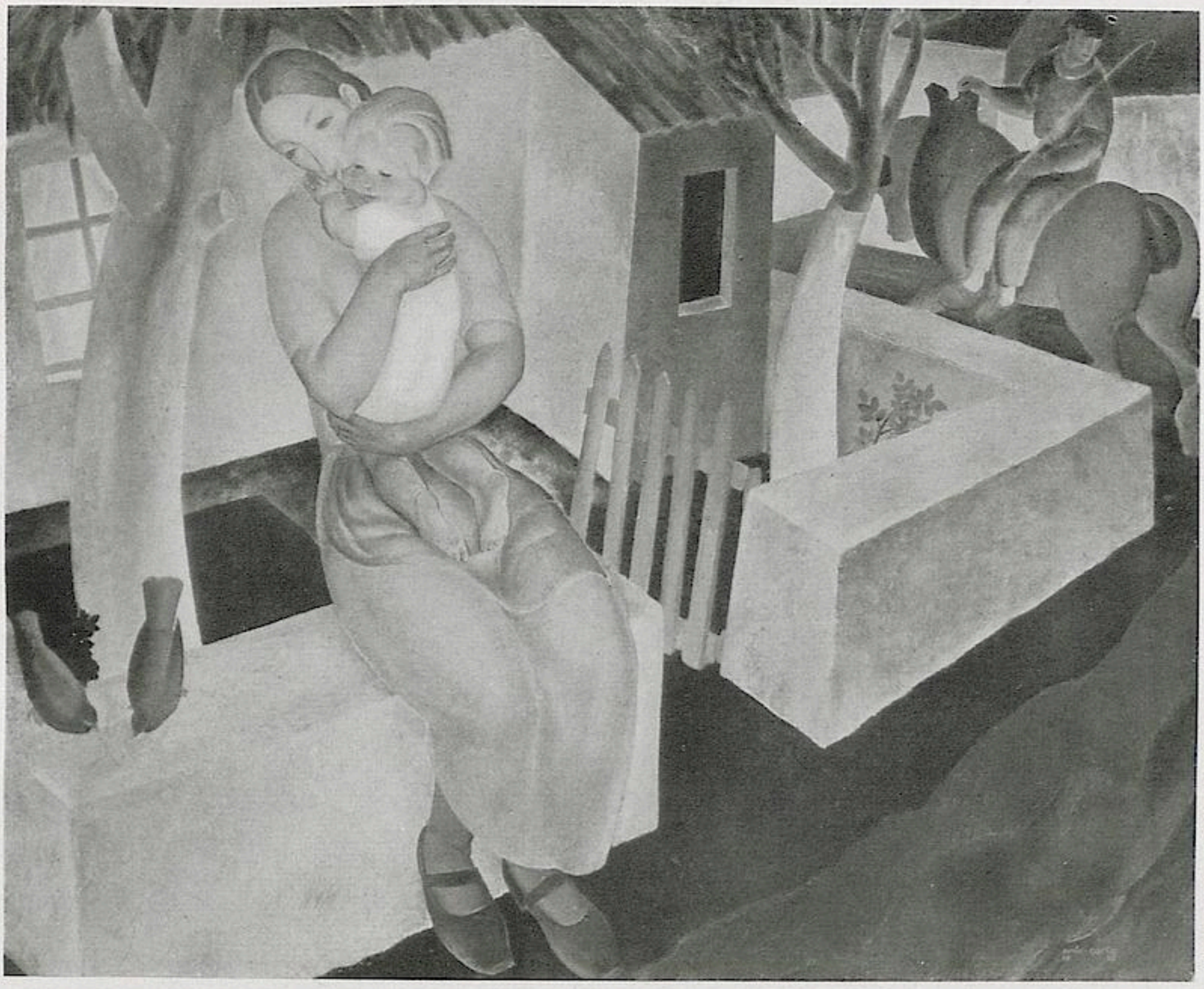
R.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES DESPIAU. BILDNISBÜSTE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTO CARTE. MUTTERSCHAFT

Ausgezeichnet mit dem 2. Preis vom Carnegie-Institut, Pittsburgh

EIN KÜNSTLERISCHER WETTBEWERB

Das Carnegie-Institut in Pittsburgh, eines der bedeutendsten künstlerischen Institute der Vereinigten Staaten von Nordamerika, verbindet mit seinen jährlichen internationalen Ausstellungen die Verteilung von Preisen. Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß die diesjährige 26. Ausstellung auch der deutschen Kunst bedeutende Erfolge gebracht hat. So ist der wichtige Preis des „Garden Club of Allegheny County“ für das beste Blumenstilleben (500 Dollar) Max Pechstein zugesprochen worden; unter den Bilderankäufen figuriert ein solches von Carl Hofer — eine Tatsache, die bei der Einstellung der Amerikaner das Ansehen der deutschen Kunst bedeutend gesteigert hat.

Es ist zu wünschen, daß die Vertretungen der deutschen Künstlerschaft diese Tatsache sich künftighin in möglichst weitgehendem Maße zunutze machen.

Den 1. Preis von 1500 Dollar erhielt Henri Matisse mit einem Stilleben, den 2. Preis von 1000 Dollar der Belgier Anto Carte für sein Gemälde „Mutterschaft“, den 3. Preis von 500 Dollar der Amerikaner Andrew Dasburg.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNARD KARFIOL. ZWEI FRAUEN

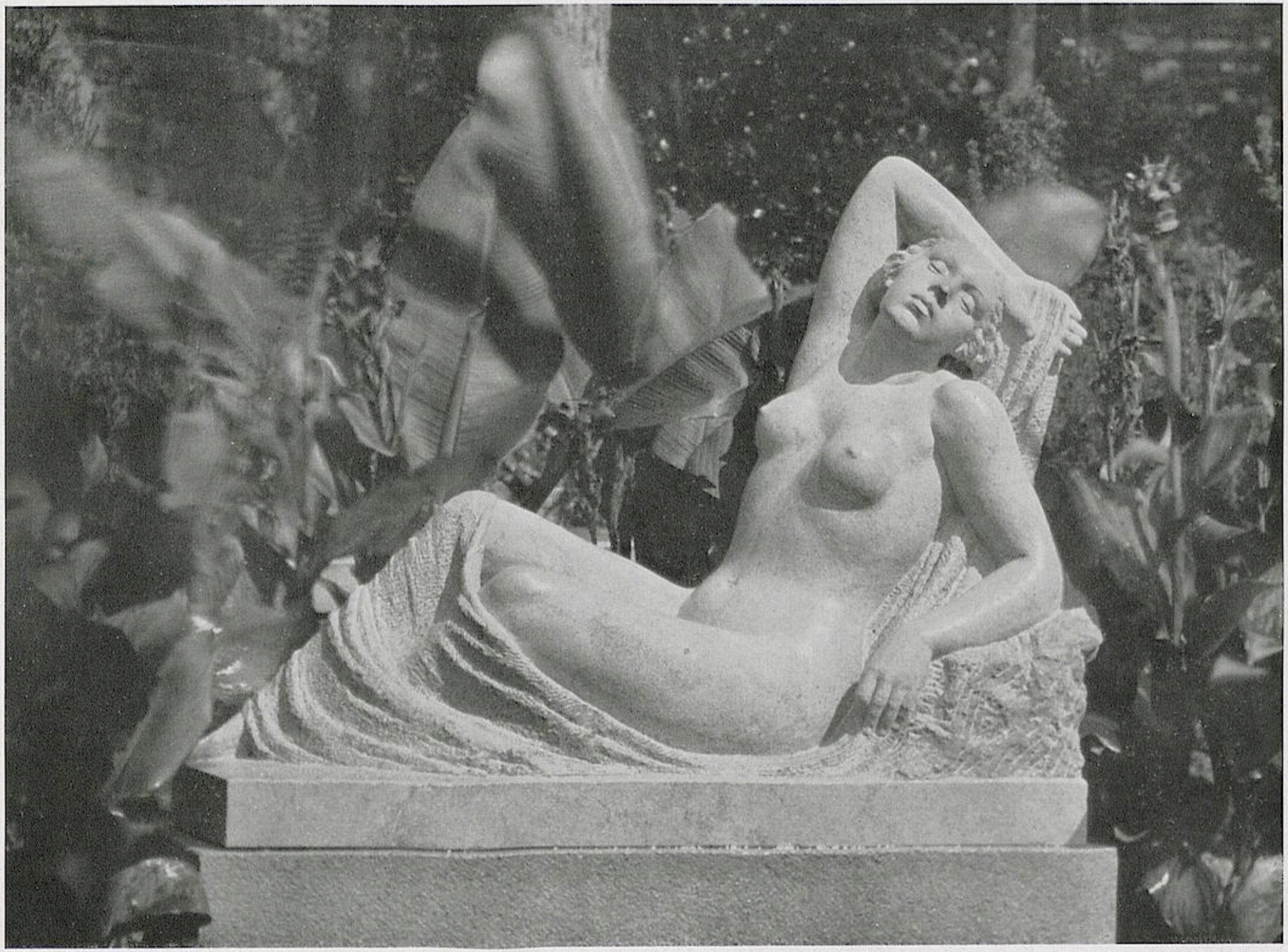
Carnegie-Institut, Pittsburgh: Lobende Erwähnung

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE. STILLEBEN

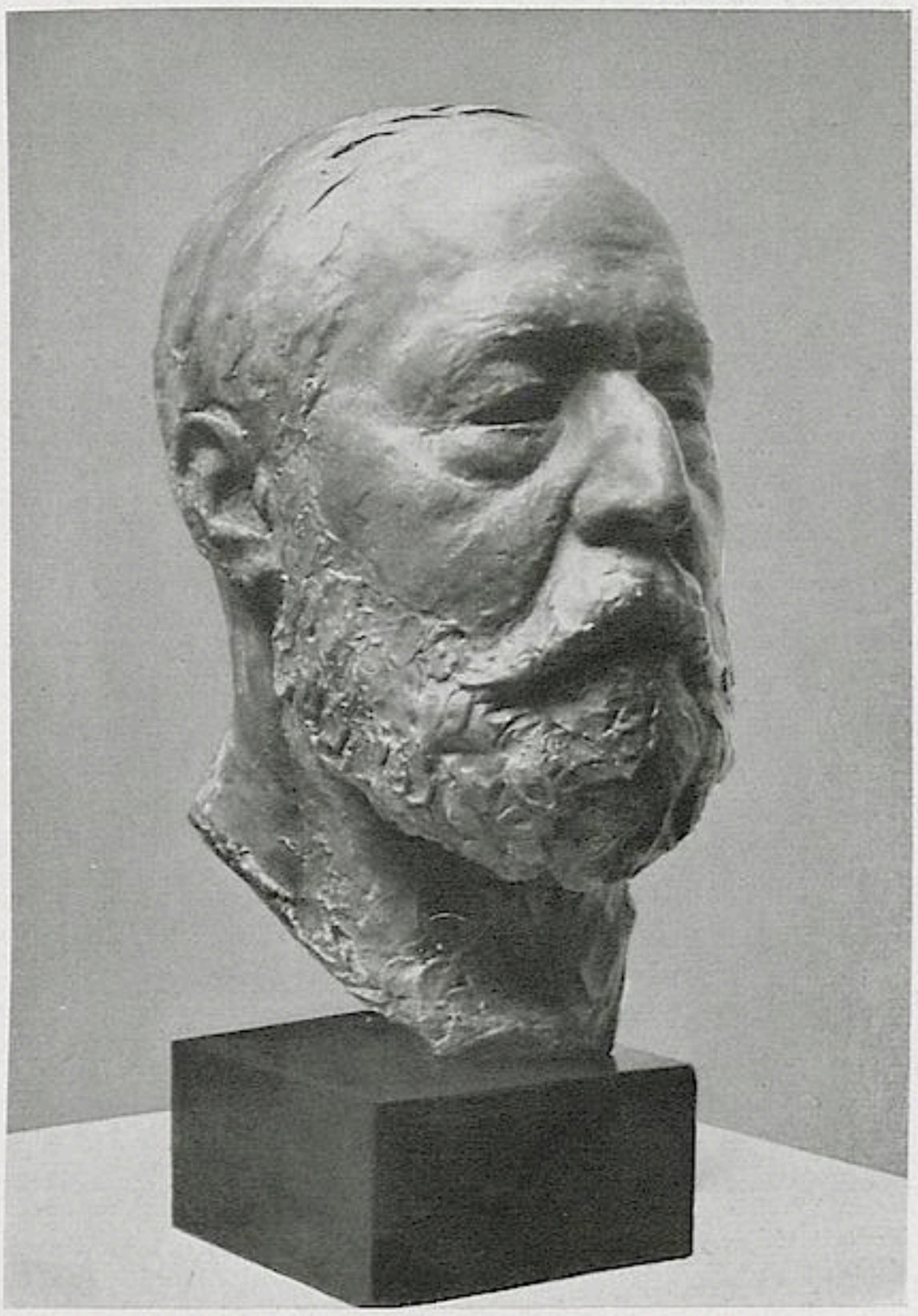
Ausgezeichnet mit dem 1. Preis vom Carnegie-Institut, Pittsburgh

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HUBACHER. ERWACHENDE NYMPHE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. HUBACHER. BÜSTE PROF. STUDER

DER BILDHAUER HERMANN HUBACHER

Wenn ein schweizerischer Künstler über die Grenzen seines Landes hinaus bekannt wird, sei es durch Aufträge, Ausstellungen oder Publikationen, so werden die schweizerischen Kunstfreunde sich fragen, was er an Menschlichem, Übernationalem, Allgemein-Geltendem zu geben habe. Im Ausland dagegen werden die Kunstfreunde, die sich ein Bild von seiner Tätigkeit machen wollen, danach forschen, was er aus seinem Lande für Sondereigenschaften mitbringe. Vielleicht gilt dies auf dem großen deutschen Kunstgebiet in ähnlicher Weise für alle nicht reichsdeutschen Künstler, wenn sie in Deutschland Anerkennung ihrer von vornherein national bedingten Kunst finden möchten. Für den schweizerischen Bildhauer ist wohl, ähnlich wie für den Architekten, die innere Zugehörigkeit zu seinem Lande in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvoller als für den Maler. Ein Gemälde ist ein international gültiger Kunstgegenstand, der nicht viel mehr als ein Stück Wandfläche beansprucht; das plastische Kunstwerk kommt in seiner Körperlichkeit weniger leicht vom Boden weg, auf dem es entstanden ist. Und vollends, wenn der Bildhauer nicht nur für intimen Raumschmuck arbeitet, sondern zu

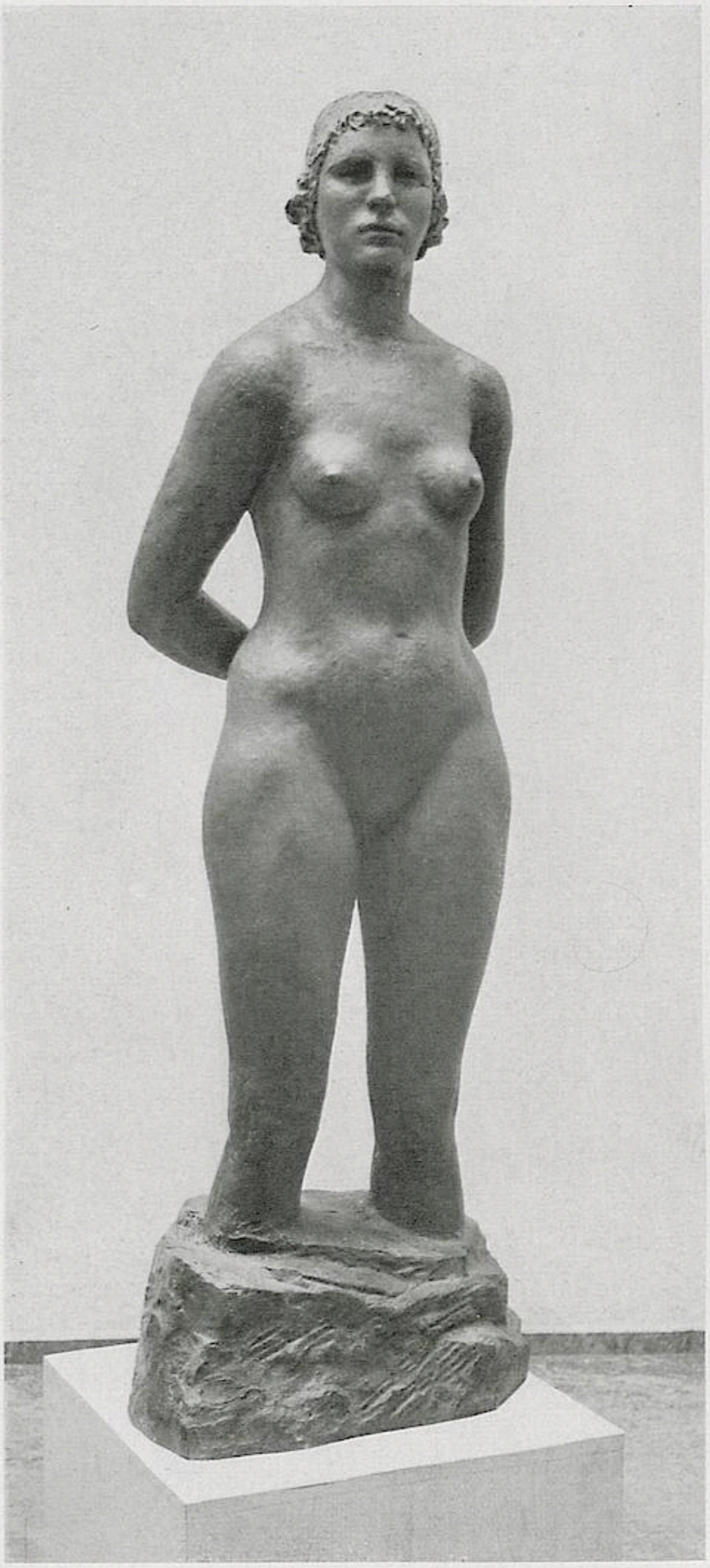
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN HUBACHER. MASKE EINER SÄNGERIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN HUBACHER. BRUNNENFIGUR

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HUBACHER. GEFESSELTE

größeren Arbeiten das Zeug hat, so ist er in vielfacher Weise vom Auftraggeber und von der Öffentlichkeit, von der Baukunst und vom plastisch-dekorativen Empfinden einer bestimmten Gesellschaft, einer Gegend abhängig. Ja es bedeutet für den Bildhauer wohl recht eigentlich den kritischen Moment seiner Laufbahn, wenn er fühlt, daß er in einer ganz bestimmten Gegend, insbesondere in der Heimatstadt, durchdringen, Wurzel fassen, im körperlichsten Sinne Boden gewinnen muß, damit seine Werke nicht für die unbefriedigende Wanderschaft durch Kunstausstellungen geschaffen werden, sondern für einen bestimmten Platz.

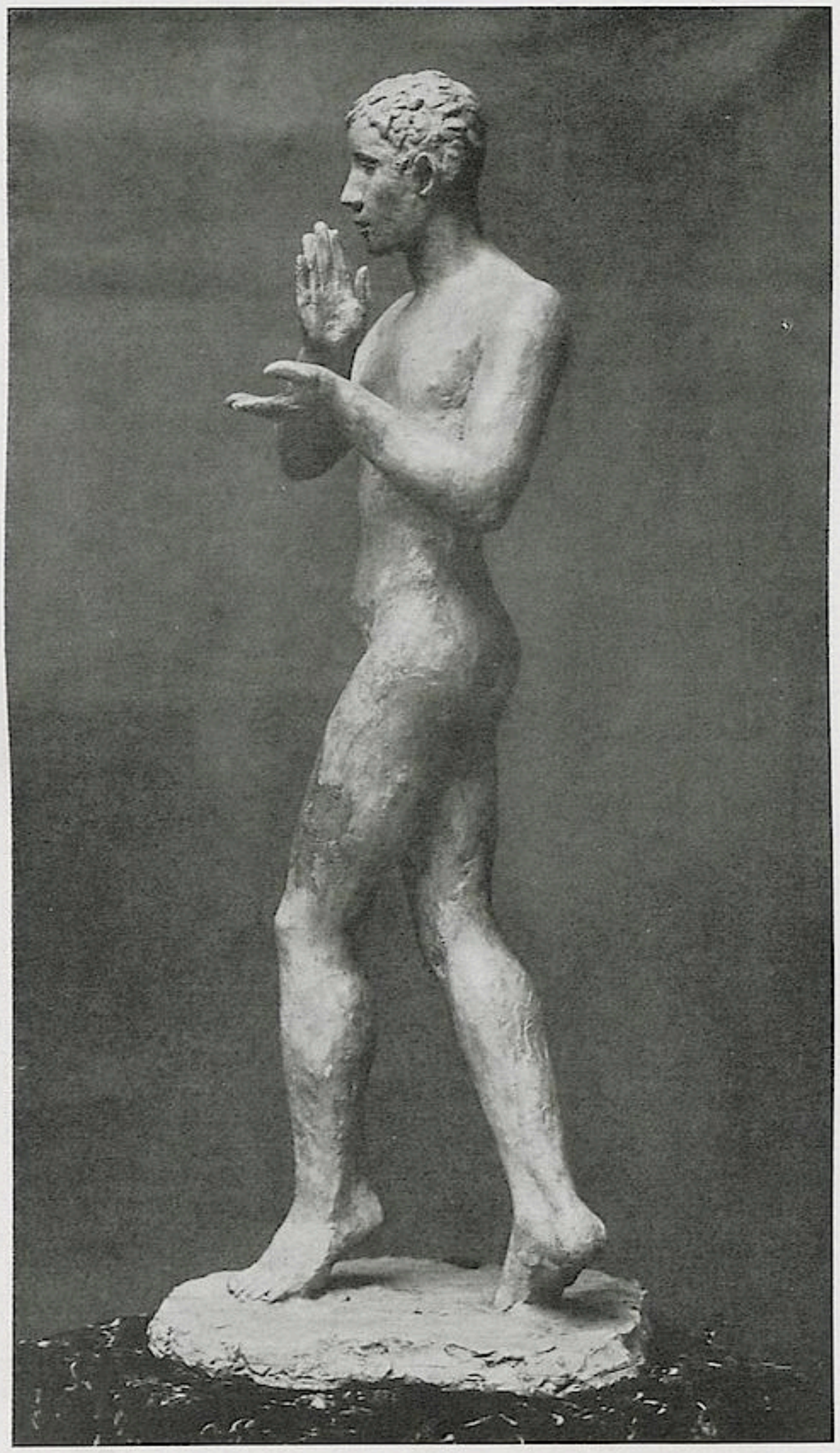
Unter den schweizerischen Bildhauern unserer Zeit nimmt Hermann Hubacher eine hervorragende Stelle ein. Er hat seine volle künstlerische Reife erlangt, und sein Schaffen macht den beruhigenden Eindruck des Gestaltens aus der Fülle und der persönlich erworbenen Lebenssicherheit heraus. Auch äußerlich hat es etwas Wohltuendes und Beruhigendes, zu wissen, daß dieser Künstler auf dem Wege ist, sich völlig durchzusetzen, daß er schöne, langfristige Aufträge hat und mit Ruhe an großen Werken arbeiten kann, welchen ihr Platz zum voraus bestimmt ist. Das innere Gleichgewicht und die klare Ausgeglichenheit seiner Schöpfungen macht sie in besonderem Maße geeignet für die Verwendung als monumentale und dekorative Plastik, in Verbindung mit Bauten, mit Brunnen oder Gartenanlagen. So hat seine zurückgelehnt sitzende Frauengestalt (Abb. S. 143) ihre Aufstellung im Hofe der Dermatologischen Klinik in Zürich gefunden. Das längliche, große Wasserbecken und die helle, den Gartenhof abschließende Mauer, welche von Wasserpflanzen und Efeu umwuchert ist, geben dem von stiller Quellenpoesie umwobenen Werke die beste

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN HUBACHER. MASKE

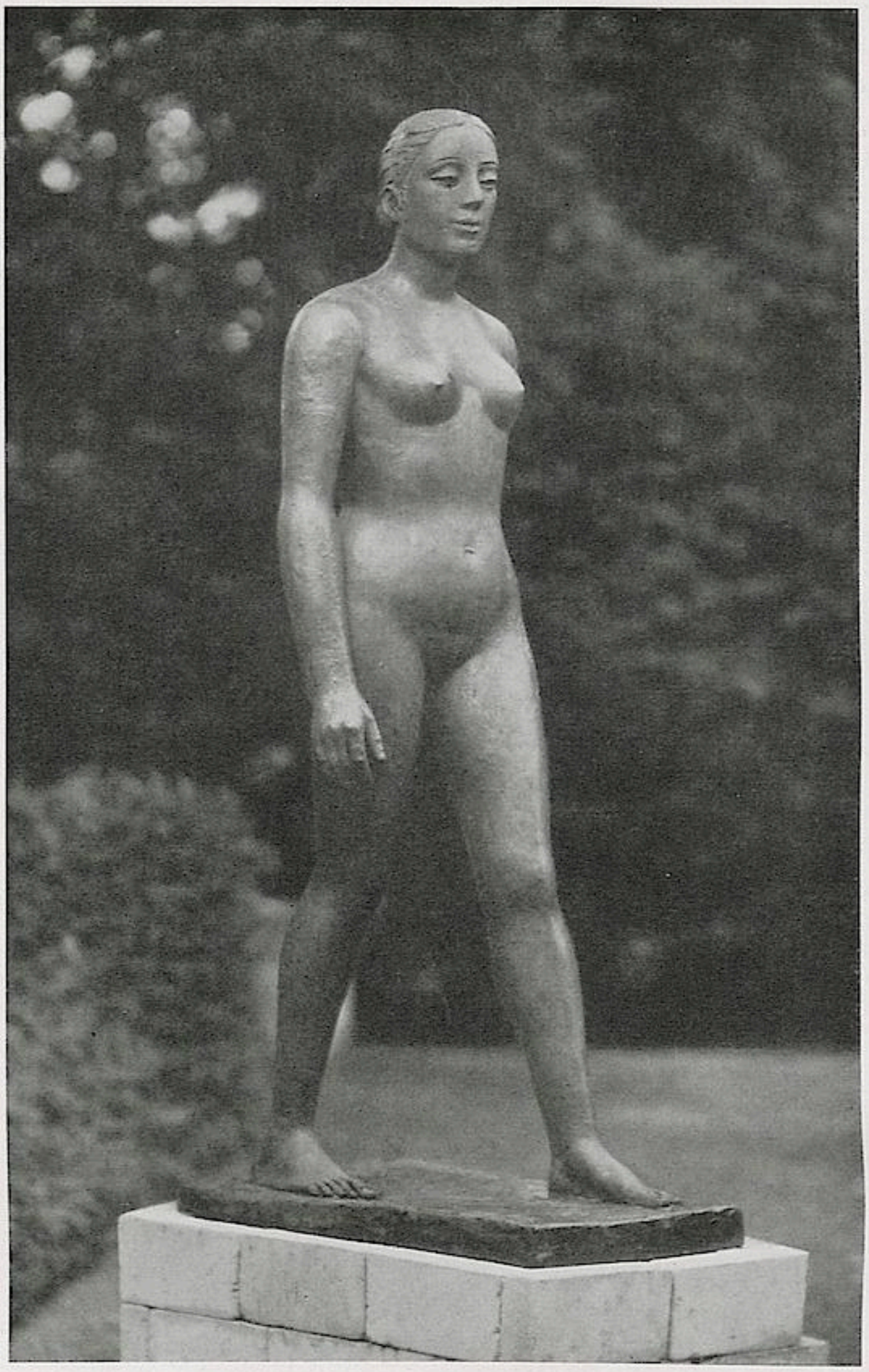
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Resonanz und lassen das Formale ausdrucksvoll hervortreten. Ganz anders wirkt die „Badende", welche am Ufer eines Gartenteiches aufgestellt wurde, in einer öffentlichen Anlage nahe beim Bundeshause in Bern. Die still mit sich selbst beschäftigte, sitzende Gestalt ist wie geschaffen für ein trauliches Idyll, wo sie ganz mit der umgebenden Natur eins werden kann. Der wohllautende Fluß der Linien und die Beschaulichkeit des Motivs erhalten inmitten von Bäumen und spiegelndem Wasser den naturhaften, harmonischen Klang, der dem Künstler vorschwebte. Anderseits besitzt ein Werk wie die „Schreitende Siamesin", welche in einem herrschaftlichen Garten in Winterthur ihre bleibende Stätte gefunden hat, die Kraft, eine architektonische, neuzeitlich lebensvolle Gartenanlage zu beherrschen. Ohne formalistischen



HERMANN HUBACHER. TÄNZER

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HUBACHER. SCHREITENDE SIAMESIN

Zwang und ohne Abstraktion ist hier eine auf das Absolute hindrängende Wirkung erreicht; die auf die einfachste Erscheinungsform hin gesehenen und aufgebauten Körpervolumina und das groß und sicher empfundene Motiv des Schreitens geben diesem Werke eine eigenartig gesteigerte Wirkung. Und doch wird man auch diese Gestalt als etwas durchaus Naturhaftes, lebendig Gewachsenes empfinden und sogar den modellhaften Einzelfall der menschlichen Erscheinung erlebt und gestaltet finden.

Hermann Hubacher arbeitet in Zürich, den Sommer über auch am Thunersee. Er wurde 1885 in Biel geboren, entstammt also dem Kan-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ton Bern und zugleich der Grenzgegend, wo germanisches und romanisches Wesen sich berühren. Man fühlt aus seiner Kunst einen echt schweizerischen Lebenszug heraus, und die Wesenszüge des Sichern und Geruhsamen, des fest in sich Gegründeten und Beharrenden lassen das Naturell des Berners erkennen. Auch der wohlwollende, mit leichter Ironie spielende Humor verleugnet den gutmütigen bernischen Klang nicht und gibt manchen Bildnisbüsten und Masken den charakteristischen Eigenzug. Auch ein offizielles Bildnis, wie der Kopf Professor Studers im Naturhistorischen Museum in Bern, fesselt durch unbefangen gesehene Lebenszüge. Und der Kopf des bekannten Malers Karl Walser ist so reich an formaler Pikanterie und an spielender Geistigkeit, daß man hier besonders gut zu erkennen glaubt, wie ein Zug romanischen Lebensgefühls diesem Künstler angeboren ist. Dadurch wird seine kernhafte, deutschschweizerische Natur und sein spontanes künstlerisches Empfinden in eigenartiger Weise bereichert.

E. Briner

HERMANN HUBACHER. GARTENPLASTIK „BADENDE“

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER. TENERIFFABLUMEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONZEPTION

VON PROFESSOR WILLI GEIGER

Universitätsprofessor Plaut, Berlin, schreibt mir unter Hinweis darauf, daß die gleiche Anfrage auch an die Maler Liebermann, Slevogt, Kubin, Pechstein, Käthe Kollwitz gegangen sei, folgendes:

„Ich bin im Rahmen des Abderhaldenschen Handbuches der biologischen Arbeitsmethoden mit einer umfangreichen Arbeit zur Psychologie der produktiven Persönlichkeit beschäftigt. Dabei behandle ich auch das ebenso interessante wie schwierige Problem des künstlerischen Gestaltungsprozesses. Wenn man bisher die Frage behandelte: Wie schafft der Künstler, welche Idee beseelte ihn beim Schaffen usw., so suchte man diese nicht sehr glücklichen Fragen rein einfühlungsmäßig zu lösen, man analysierte das Kunstwerk wie irgendein anderes Objekt, wertete und vergaß dabei ganz den Schaffenden. — Ich glaubte den direkten Weg zum Gestalter gehen zu müssen; ich bitte Sie, zu folgenden Fragen Stellung zu nehmen:

1. Wie kommt der Maler zu dem, was man so leichthin als „Konzeption“ bezeichnet; welcher seelische Prozeß ist es, aus dem die Idee für ein neues Werk geboren wird?
2. Welchen Weg legt der Einfall bis zum klar empfundenen Gedankengang, Motiv oder dergleichen weiter bis zum vollendeten Werk zurück?
3. Spielt bei alledem das Bewußtsein eine führende Rolle und wo, oder nicht?“

Meine Antwort auf diese Fragen ist die folgende:

„Das Kunstwerk entspringt der Phantasie, dem Vorhof zur Konzeption; „Phantasie haben“ ist stete Bereitschaft aller ihr zu Gebote stehenden Wirkungskomponenten. Stößt zum gesteigerten Wachsein eines Sinnes ein auf diesen gestimmtes Erleb[illegible], schaltet die Konzeption ein. Sie reagiert auf die Phantasie um so sicherer, je mehr diese geübt wird. Phantasie ist keine Gnade, sie ist Training. Der Vollzug eines Erlebnisses in die Bildwerdung begibt sich im Bruchteil einer Sekunde im Unterbewußtsein.

1. Beispiel: Aus dem Gefühl der Enge heraus, im Kampf mit der täglichen Sorge werden die Sinne vorwiegend dem Grauen, Freudelosen zugewandt sein. Die Reaktion auf Quellen der Freude wird gering, Stimmungsträger wird die Leidempfänglichkeit sein. So vermag der auf der Plattform aufgefangene Blick eines bedrückten Mannes die Seele bis auf den Grund zu erschüttern. Die Konzeption ist vollzogen; blitzartig formt sich das Erlebnis im geistigen Auge zu einer Vision des Leides im weiten Sinn.

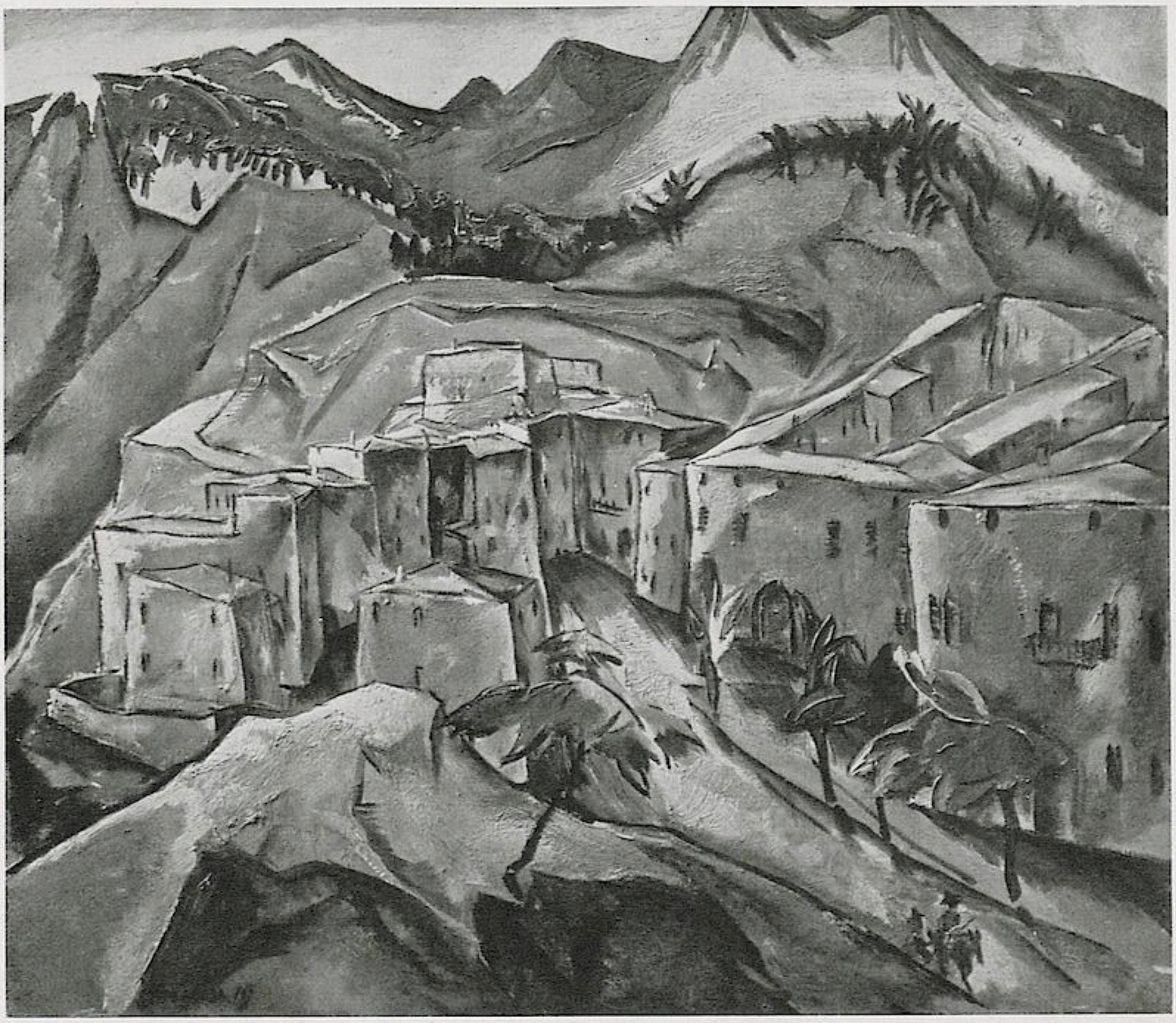
2. Beispiel: Sorge ist abgerückt, Freude erfüllt die Seele, alle Sinne sind dem Schönen, Guten, der Freude zugekehrt, dieser alleine geöffnet. Eine Frau kreuzt den Weg, aber nicht die mit dem Blick vielleicht kaum gestreifte Erscheinung, sondern eine zurückflutende Duftwelle wird zum Erlebnis, das ohne Verzug ein Gleichnis der Freude konzipiert. Die Welt exotischer Blumenpracht, ein Stilleben, eine Landschaft wird erstehen.

Es ist nicht selten, daß die Sinne nicht heftig genug angesprungen werden, daß die Konzeption nicht klare Bildform ergibt, daß diese nicht zur Geburt drängt. Tritt solches ein, wird die Seele von steter Wiederkehr der unterernährten Vision bedrängt, bis ein stärkeres Erleben auf gleichgestimmter Welle zur Neubefruchtung führt.

Die Konzeption scheidet völlig aus, wenn ein Thema gegeben ist. Dann tritt der Kalkül auf den Plan; das Gehirn hat Generalvollmacht, Fleiß, Disziplin, die Nutzanwendung der Summe gemachter Erfahrung sind seine Verwalter. Im Gegensatz zur Sekundenschnelle der schöpferischen Konzeption wird hier der Weg zum Ziele im Zeichen des Schweißes schwerer Stunden stehen. So zustande gekommenes Werk mag den Stempel der Meisterschaft tragen, aber die hinreißende Macht der Überzeugung wird ihm fehlen.

Der Weg vom Einfall bis zum klar empfundenen Gedankengang ist unendlich kurz. Des im Unterbewußtsein geistig erschauten Bildes bemächtigt sich ohne weiteres dessen bewußtes Erfassen. Der weitausgreifende Arbeitsapparat des Schaffenden tritt in Funktion; vom Augenblick des Erkennens, des Wissens um die Vision bis zur Vollendung der Formwerdung ist der Künstler in einem Zustand wacher Besessenheit; dem Zustand einer Kreißenden nicht unähnlich, erfüllt ihn nur der Gedanke, die Frucht abzustoßen. Je souveräner er die Ausdrucksmittel beherrscht, desto sicherer nähert er sich der Entscheidung. Es gibt einen Augenblick im Bildwerdungsprozeß, der klarstes Bewußtsein voraussetzt, um die Erfüllung zu garantieren: bei Überprüfung der Lage zu erkennen, daß jeder weitere Eingriff dem Werk den Charakter der Schöpfung nimmt. Solches zu gegebener Sekunde wittern, ist Gnade von Fall zu Fall.“

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI GEIGER. PYRENÄENSTADT

WILHELM BUSCH ÜBER DIE MALEREI

Sie fragen, ob bei den Malern nicht wenig Ideen zu finden. — Was mich betrifft, sind mir Ideen jene Schattenbilder des Plato, die auf matt erleuchteter Wand in ewigem Wechsel an uns vorübergleiten: Berge, Wälder, Könige, Bauern, Pferde, Schafe, altes Porzellan und irdene Töpfe, und obendrein noch Sie mit Ihrem prächtigen Jungen und das hübsche Kind aus Potsdam und Maltatuli, sein Hund und ich. Die Sache interessiert uns; denn wir stecken aus Herzensgrund dahinter und wissen nicht wie. — Darum, wer dies, lebendig, deutlich aufgefaßt, uns zeigen kann, der trete vor! Shakespeare, Rubens, Hals, Potter und Brouwer; aber hinaus mit den Photographen! Da haben wir's! Ein brauner Krug mit einem Glanzlicht drauf ist mir bereits Idee. Geht dann so ein Ding durch ein originelles Menschenhaupt und eine geschickte Hand, so wird, der Teufel weiß, ein Bild daraus. Ich habe bei Teniers und Brouwer unglaublich „geestige" Töpfe gesehen . . .

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER. FRAUENBILDNIS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER. TENERIFFA

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER. TOLEDO 1925

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER. BILDNIS EINES DEUTSCH-PORTUGIESEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

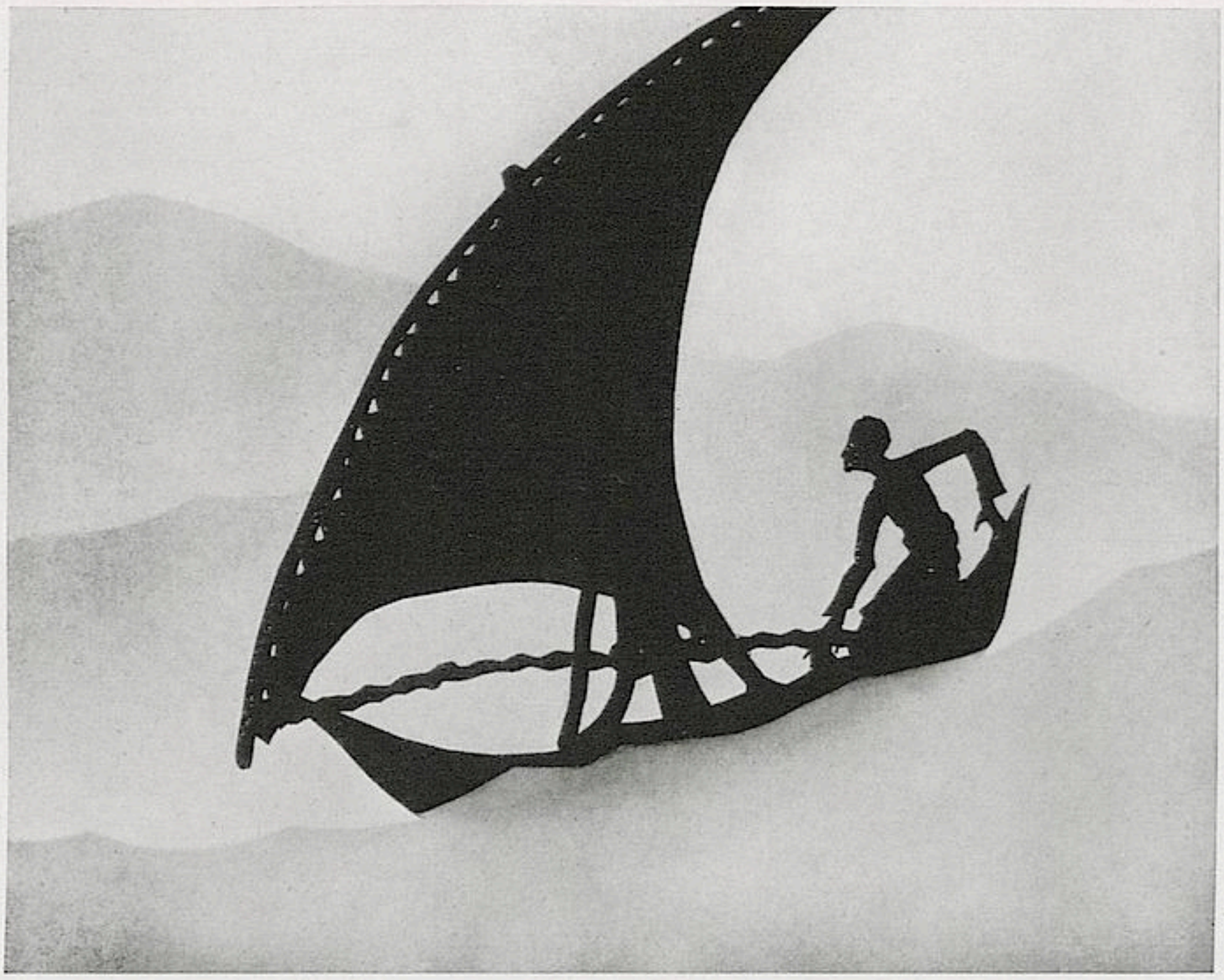
ADOLF HENGELER †

Tief betrauert von den Seinigen und der Münchner Künstlerschaft und darüber hinaus von einer überaus großen Gemeinde von Verehrern, ist Adolf Hengeler am 4. Dezember 1927 in seinem 65. Lebensjahr nach langer, schwerer Leidenszeit, die Tatkraft und stolze Männlichkeit dieses außergewöhnlichen Künstlers und Menschen brach, verschieden. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man Hengeler einen der bekanntesten und volkstümlichsten Künstler Deutschlands nennt. Diese Volkstümlichkeit hat ihren Grund darin, daß Hengeler vordem einer der Hauptmitarbeiter der Münchner „Fliegenden Blätter“ in deren Blütezeit war. Mehr als fünftausend Beiträge hat er in etwa dreieinhalb Jahrzehnten für dieses einst meistgelesene Monopol-Blatt deutschen Humors und deutschen Witzes geschaffen; neben Adolf Oberländer und Eduard Harburger war er der künstlerische Führer der „Fliegenden“. Treffend war sein Witz, kurz, prägnant, originell die Form, in die ihn sein Zeichenstift kleidete. Viele Tausende hat er so tausendmal lachen gemacht, und darüber wurde sein Name populär wie der nur weniger Künstler. Zur Zeichnung und Illustration war Hengeler vom Handwerk hergekommen. In seiner Vaterstadt Kempten im Allgäu hatte er das Lithographenhandwerk erlernt, aber er hatte sich damit nicht zufrieden gegeben, sondern hatte weiter gestrebt und war endlich nach München an die Kunstgewerbeschule gekommen, wo Ferdinand Barth sein Lehrer wurde. Barth erkannte Hengelers starke zeichnerische Begabung, auch seine humoristisch-satirische Nuance, und brachte ihn zu den „Fliegenden“, womit er Hengelers glänzende Laufbahn begründete. Studien, die der junge Künstler bei Wilhelm von Diez an der Münchner Akademie machte, waren zunächst ohne Belang: zwei Jahrzehnte hindurch blieb die Illustration seine ausschließliche „Liebe“; erst um die Jahrhundertwende brach das malerische Element in seinem Schaffen durch; es gewann in der Folge die Oberhand. Hengeler tat sich anfangs sehr hart; niemand hat auch zwanzig Jahre hindurch ungestraft nur illustriert. Ludwig von Herterich, Hengelers engster Freund, half da mit seinem guten Rat weiter, und bald beherrschte Hengeler dieses Metier ebenso meisterhaft wie die Zeichnung. Er arbeitete aber auch mit der ihm eigenen Leidenschaft, mit seinem ganzen feurigen Temperament an seiner malerischen Vervollkommnung. Die Ausstellungsbesucher sahen nur die liebenswürdigen, scheinbar ganz und gar unbeschwerten Bilder Hengelers, die Putten, die märchenseligen und legendären Gestalten, und fühlten die bald behagliche, bald zauberhafte Wirkung, die von diesen Bildern ausstrahlte, bei denen das Motivische und Thematische nie gering geschätzt war. Aber sie wußten nur selten und bemerkten es nie, wieviel Arbeit, Fleiß und Unverdrossenheit der unermüdliche Künstler an seine Gemälde gesetzt hatte. Hengeler war auch unerbittlich im Zerstören solcher Bilder, die er für nicht ganz gelungen hielt. Mit seiner strengen Selbstzucht, mit seiner herzhaften Menschlichkeit, mit seinem eminenten zeichnerischen Können und seinen auf experimentellem Wege gewonnenen reichen malerischen Erfahrungen eignete sich Hengeler ausgezeichnet zum akademischen Lehrer und ist zwei Jahrzehnte hindurch zahlreichen jungen Kunstbeflissenen an der Münchner Akademie ein hervorragender Führer gewesen.

In seinen letzten Lebensjahren, d. h. in seinen letzten Schaffensjahren, ehe Krankheit und seelisches Leiden seinen Weg verdunkelten, hat sich Hengeler malerisch und zeichnerisch phantastisch-spukhaften Gegenständen zugewandt. Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel d. Ä. scheinen seine Vorbilder geworden zu sein. Immer aber — das sieht man an seinem großen Zeichenwerk „Phantasien“ — sprang auch der Humor herein, dem man ein so prächtiges Buch wie die Münchner Schulfibel verdankt. Daß die Münchner Abc-Schützen an der Hand von Zeichnungen Hengelers in die Geheimnisse des Alphabets eingeführt werden, ist den Freunden Hengelers ein besonders lieber Gedanke.

Wolf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



L. REINIGER. SILHOUETTENFILM „DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED“

DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED

LOTTE REINIGERS SILHOUETTENFILM

Es ist jetzt länger als ein Jahr her, daß der Silhouetten-Film Lotte Reinigers in den deutschen Großstädten zur Aufführung kam. Man hörte damals bereits, wie schwer es für die Künstlerin gewesen war, eine Filmgesellschaft für ihre Idee zu gewinnen, welche ungeheuren Hindernisse sie bei der Verwirklichung ihres Planes zu überwinden hatte. Nach dem tiefen Eindruck, den jeder Besucher der Aufführung davon trug und von dem selbst diejenigen ergriffen wurden, die sonst dem Film jede künstlerische Wirksamkeit absprachen, hätte man annehmen müssen, daß Filmunternehmer, Künstler und Regisseure diese Idee aufgriffeu nnd damit dem Lichtspiel neue Möglichkeiten und Perspektiven eröffneten. Ja man war damals versucht anzunehmen, daß binnen kurzem ein beträchtlicher Teil aller laufenden Filme auf solche oder ähnliche Weise hergestellt würden.

Nichts von alledem. Heute nach über einem Jahr hat dieser Film keine Nachfolge gefunden und man muß weiter seine Hoffnung in eine fernere Zukunft setzen.

Es ist hier nicht der Platz über diesen Film als solchen, seine riesigen technischen Mühen oder über die kinematographische Durchführung zu sprechen. Lotte Reinigers Silhouetten jedoch, die handelnden Figuren dieses Spiels, verdienen

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOTTE REINIGER. AUS DEM SILHOUETTENFILM „DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED“

wegen der Eigenart ihrer Ausführung, wegen ihrer Phantasie und ihrer technischen Vollendung eine künstlerische Würdigung.

Was diesen Silhouetten ihren letzten Wert und ihre eindringliche Bedeutung verleiht, das ist die starke durchgehende Einheitlichkeit, das sichere organische Stilgefühl, dem sie ausnahmslos entsprungen sind. Eine gute Tradition kam in ihnen zum Ausdruck. Europäisches vereinte sich mit den javanischen Schauspielsilhouetten. Was entstand, mag nicht frei von einem gewissen weiblichen Geschmack, fast möchte man sagen: von einem modischen Zug sein. Was tut es in diesem Fall, wo ein Gebilde höchster Anmut entstand, das zudem aus sparsamsten künstlerischen Mitteln geschaffen worden ist.

Die agierenden schwarzen Scherenschnitte werden zum Teil in ihrer atmosphärischen Wirkung unterstützt durch ein, zwei andere abgeschattete Silhouetthintergründe in lichtem oder dunklem Grau. Die so entstandene Tiefenwirkung tut der künstlerischen Einheit keinen Abbruch. Die schwarzen Figuren, Tiere und Pflanzen behalten ihre primäre Ausdruckskraft, die durch die schemenhafte Transparenz der umgebenden Kulisse nur unterstrichen wird. Jene zweite Schicht blaßschattiger, ebenfalls ausgeschnittener Architektur, Pflanzen oder Wolken führt nur eine geisterhafte luzide Existenz, die den grellen weißen Untergrund mildert und durch ihre Zwischentöne die große Geschlossenheit des Bildes erst bewirkt.

Stil haben diese Scherenschnitte in der skurrilen und zugleich graziösen Eigenwilligkeit ihrer Konturen. Der orientalische Stoff mag der Künstlerin zu Hilfe gekommen sein, aber schließlich

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. REINIGER. AUS DEM SILHOUETTENFILM „DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED“

sind es doch ihre eigenen Kostüme, ihre eigene Vegetation ihre Geister und Fabelwesen. Man kann hier in der Tat von einem Duktus der Schere reden, mag es ein nackter menschlicher Körper, das Gefieder eines Zaubervogels, eine hängende Liane, ein Gittertempel, ein Teetisch sein, überall verrät sich die gleiche Hand mit einer schönen Zwangsläufigkeit, die das Geheimnis der künstlerischen Persönlichkeit ausmacht. Erstaunlich bleibt die Fülle der Phantasie. Im bunten Wechsel, ohne Wiederholung, mit unaufhörlich neuen Visionen, die allesamt dem Geist der Silhouetten-Welt entsprungen sind, rollen sich die Abenteuer des Prinzen Achmed ab. Wenn er auf seinem Geisterpferd einsam und winzig durch den Sternhimmel braust, spürt man die gläserne Luft und vernimmt deutlich das hohle Rauschen des Weltraums. Am Hofe des Kalifen wächst eine Märchenstadt mit flatternden Fahnen und einer bunten Pracht, die das schlichte Schwarzweiß zu durchdringen scheint. Auf der Insel Wakwak findet er in einem orientalischen Palast die Prinzessin Paribanu mit ihren Gespielinnen. Man sieht wie Paribanu in einem tropischen Waldsee badet, während sie Achmed unter dem Fächer einer Palme belauscht. Licht und Sonne liegen über diesen Bildern, kaum weiß man, wie die Künstlerin diese Wirkung erreicht hat. Auf der Szene, wo Achmed die Prinzessin ins Gebirge entführt hat, ist ganz die Technik der chinesischen Pinselgemälde aufgenommen worden. Die Geschehnisse im chinesischen Kaiserpalast haben die Phantastik alter Tapeten und Seidenstickereien. Erstaunlich und großartig sind die Fabeltiere, und die Geisterverwandlungen des Zauberers und

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOTTE REINIGER. BEWEGLICHE FIGUREN AUS DEM SILHOUETTEN-FILM „DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED“

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOTTE REINIGER. BEWEGLICHE FIGUR AUS DEM SILHOUETTENFILM „DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED“

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der Hexe. Von der märchenhaften Gespenstik zur Lächerlichkeit ist nur ein Schritt. So erstaunliche lebensfähige Sagentiere zu gestalten, die im Film außerdem noch die Aufgabe haben, sich anatomisch zu bewegen, kann nur eine Künstlerin von Rang. Die Anmut, die Vielfalt der Gesichte, die echte sprudelnde Erzählerphantasie, die Gewalt des Stimmungsausdrucks der einzelnen Szenen, die schlichte Bildkraft der Landschaft, die zarte und gewaltige Gebärdensprache und nicht zuletzt die echte versöhnliche heitere Märchenironie, die sich wie ein Zauberschleier über diese Silhouettendichtung breitet, räumen Lotte Reiniger und ihrem Werk eine hervorragende und bisher einzige Stellung ein.

Bruno E. Werner

LOTTE REINIGER. BEWEGLICHE FIGUR

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER KRAFFT. ZUSCHAUERGRUPPE. AUSSCHNITT AUS DEM BILDE S. 165

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER KRAFFT. ZEICHNUNG

EIN ÖSTERREICHISCHER FRANZ KRÜGER

PETER KRAFFTS WANDBILDER IN DER WIENER HOFBURG

Im Jahre 1825 erhält Peter Krafft von Kaiser Franz den Auftrag, für den Hauptsaal der Reichskanzlei drei große Wandbilder zu malen. Als Themen werden gewählt: „Des Kaisers Rückkehr nach der Schlacht von Leipzig", „des Kaisers erste Ausfahrt nach langer Krankheit" und „der Empfang des Kaisers in der Hofburg nach der Rückkehr von Preßburg". Um die Mitte des Jahres 1826 beginnt Krafft die Arbeit an den Wänden. Und bis zum Jahre 1833 entstehen die drei über sechs Meter langen Gemälde, für die aus der Privatkasse des Kaisers 12000 Gulden ausgeworfen sind. Der Auftrag ist höfisch, dem Besteller und seinem Inhalt nach. Es sind die heroischen Momente 1809 und 1814 aus dem Leben des Monarchen und es ist ein persönlicher Augenblick des Jahres 1826, der gerade durch seine unmittelbare Gegenwärtigkeit aktuell ist. Es sind die Momente feierlich-öffentlicher Repräsentation, die Momente des Auftritts vor der Welt, die Krafft mit lebensgroßen Figuren, auch in einer repräsentativ großen Dimension des Formats darzustellen aufgetragen sind. Es sind die Momente der unmittelbarsten, offenbarsten Wirkung des Monarchen. David malt, kaum zwei

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER KRAFFT. DER EINZUG DES KAISERS FRANZ NACH DER SCHLACHT VON LEIPZIG 1814

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER KRAFFT. AUSSCHNITT AUS DEM NEBENSTEHENDEN BILD

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Jahrzehnte früher im Sacre die nicht mehr überbietbare Würde des Kaisertums, die in der Figur des krönenden Napoleon gipfelt. David malt die hieratische Strenge der monarchischen Aktion, ihren starren architektonischen Stand, ihre zentral wirkende Autorität. Peter Krafft stellt die Menge dar. Er malt die Menschen, die um den Kaiser drängen, er malt das Volk. Nicht der Kaiser, die Kinder, die Bürger und Arbeiter und Soldaten, die der Augenblick des Schauspiels versammelt, sind die Akteure der Szenen. Die Plätze zwischen der Karlskirche und dem für den Einzug errichteten Triumphbogen, zwischen der Hofburg und dem Burgtor und der Schweizerhof sind Schauplatz des dichtbewegten Gedränges unübersehbarer Menschen, die zufällig und anonym bleiben, eine einzige soziale Einheit, in die der Monarch eingeht. Alle Distanz zwischen Kaiser und Volk überspringt der stürmische Jubel des Empfangs auf der Botschafterstiege, mit dem das Bürgertum seinen Monarchen wie einen Bürger begrüßt. Das Bürgertum als Held der Situation, als Träger der alles Repräsentative verlierenden Geschehnisse. Die bürgerlich gewandelte Epoche empfängt in Kraffts Gemälden unmittelbarste Zeugnisse ihres natürlichen und lebenswahren Auftritts. Dem Bürgertum fehlt jeder Grad des Zeremoniellen. Seine Existenz vollzieht sich mit jenem Maß von lebendigster Ursprünglichkeit, das vor der Konvention des hochgezüchteten Gesellschaftlichen wirkt. Die Figuren stehen, mit dem Rücken gegen uns, sie drängen und eilen, schauen staunend oder geben sich mit plötzlicher Gebärde ihren Erregungen hin. Alles verfällt dem Augenblick: Haltung, Gruppierung, Bindung im Raum und mimischer Ausdruck. Krafft gibt das Bewegte, das Zufällige des Augenblicks in schöner Steigerung: das fast bewegungslose Gedränge und Gepränge auf dem Einzug des Kaisers nach dem Sieg von Leipzig, den stärkeren Bewegungsklang, horizontal gedehnt in majestosem Tempo (in Figuren, Architekturen und Raum) in der ersten Ausfahrt, und stürmisch gesteigert in der den Schweizerhof füllenden Menge. Krafft malt das scheinbar Kompositionslose der festlichen Momente des Bürgertums mit einer Ueberlegenheit der Gestaltung, die größer ist, als sie selbst zugibt. Vor allem auf dem reifsten Bild, der Rückkehr von Preßburg, ist durch sparsamste Mittel diagonaler Führungslinien in den Menschengruppen und Architekturausschnitten die Suggestion natürlichster Unmittelbarkeit des Ereignisses erreicht: im Licht und in der Bewegung, in der Wirkung des Körperlichen und im Farbigen. Im Sonnenlicht, zu mildem Ocker erhellt, steigen die Mauern empor, die die lebendigen Figuren fassen. In dem prachtvollen Schwarz, dunklem Blau und Grün blühen kräftiges Zinnober, tiefes Kardinalrot, Zitronengelb, starkes Blau, lichtes Rosa und alle Grade von Braun und Grau auf, stofflich-dicht, materiell-körperlich. Krafft verwendete Wachsfarben. Die Sinnlichkeit des nahen, des wirklichen Erlebnisses verwehrte die abstrakte Kühle des Freskos. So dringt die stoffliche Charakteristik an Punkten zu schimmernden Glanzlichtern auf schwerem Atlas vor, so zu dem Farbenspiel gelb-grün changierender Seide und mit nobelster Delikatesse steht ein lichtockerfarbenes Hutfutter, ein heller Handschuh zu dem tiefen Schwarz der männlichen Kleidung. Und die Modellierung des Inkarnats, der kraftvoll-individuellen Köpfe kennt alle Feinheiten farbiger Schatten. Aber alle Intimität des Malerischen bleibt der Größe des Figuralen, dem vollen Zug des Plastisch-Körperlichen untertan. Das Entscheidende ist der Stand, ist die körperliche Wucht der Gestalten, in manchen Rückenfiguren statuarisch groß in der Festigkeit ihres Aufbaus. Es ist das Erbe Davids, dessen Schüler Krafft in den Jahren 1801—1805 in Paris war. Der Klassizismus des Franzosen fundiert immanent das Werk des Späteren einer rein bürgerlichen Zeit: mit seiner Dimension, mit seinem Pathos, mit seiner körperlichen Drastik. Die französische Tradition weitet das Bürgerlich-Intime zu pathetischem Ausmaß. An diesem einzigen Punkt wuchs der deutsche Realismus zur Größe des Wandbilds. Es war nur im Zusammenhang mit den größeren Voraussetzungen im Werk Davids möglich. Der deutsche Realismus: denn Krafft hob das klassizistisch-strenge Ideal seines französischen Lehrers in die bewegte Rhythmik realistischen Geschehens und Gestaltens. Dies ist seine persönliche Leistung, dies seine objektive geschichtliche Tat für die österreichische Kunst: daß er der in Füger und Lampi klassizistisch-formelhaft erstarrten Malerei die Gewalt der Proklamation des Franzosen brachte, die ebenso klassizistisch als gespannt durch die souveränste Macht realistischer Instinkte und Schöpfungen war. Daß Krafft mit den Wandbildern in der Hofburg dem Altwiener Realismus den groß-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER KRAFFT. EMPFANG DES KAISERS FRANZ NACH SEINER RÜCKKEHR VON PRESSBURG 1809

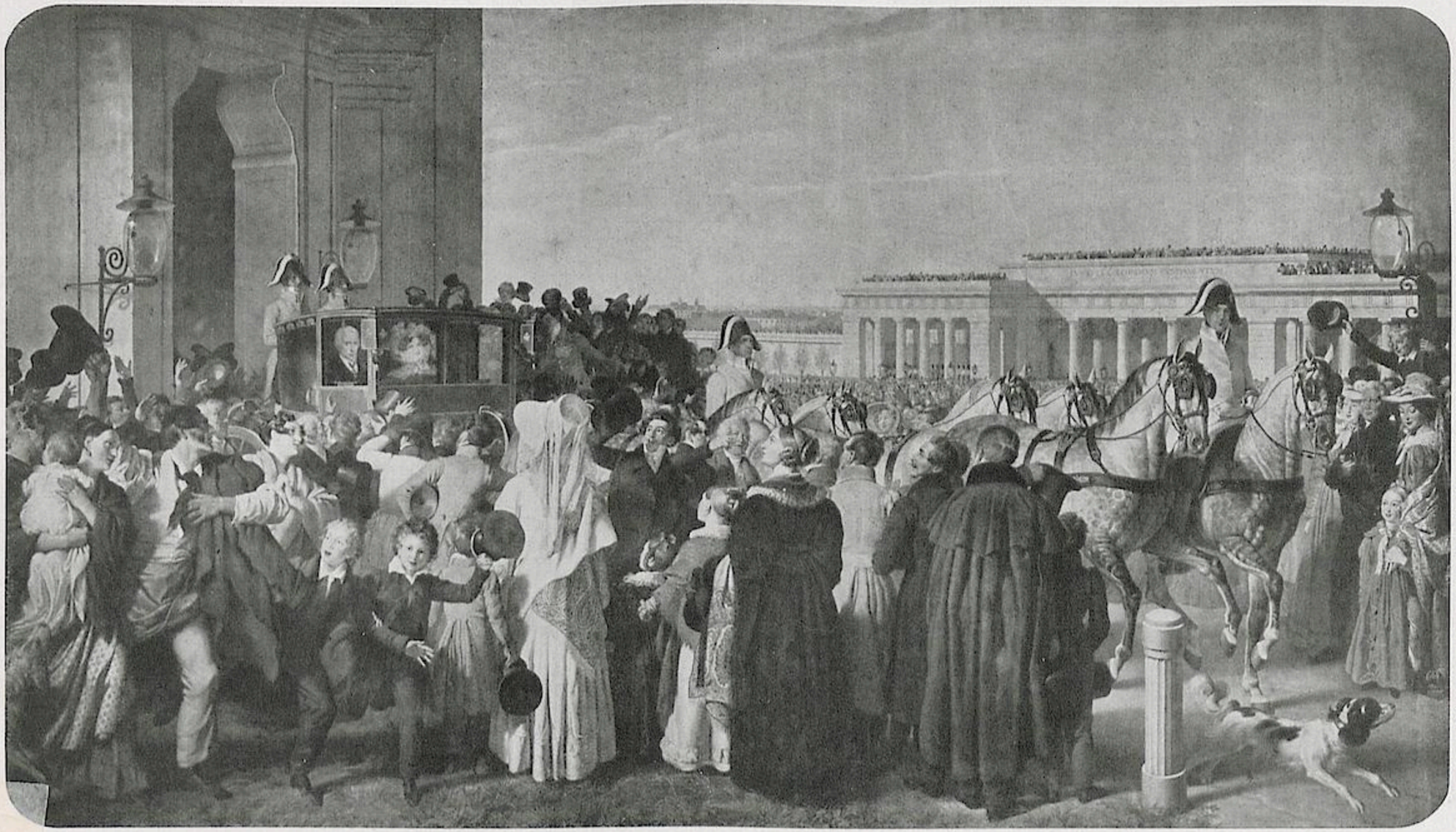
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER KRAFFT. AUSSCHNITT AUS DEM NEBENSTEHENDEN BILD

artigsten Auftakt schuf. Krafft steht zwischen David und Waldmüller in einer Mitte des Weges, an einem einsamen Punkt der stilgeschichtlichen Entwicklung. In seinem Werk findet das machtvolle Pathos und das Wirkliche, das Großdekorative und das Intime, finden Kunst und Leben, Stil und Tatsächlichkeit im deutschen Realismus einen seltenen Ausgleich. Durch diese Haltung bleibt Krafft unbedingt dem malerischen Handwerk Krügers überlegen, das in den Paradebildern, den Parallelen im nördlichen deutschen Realismus, sich miniaturhaft an das Kleine verliert. Krafft steht im Licht der europäischen Tradition. Er öffnet das Tor für den europäischen Augenblick der österreichischen Malerei im 19. Jahrhundert: er stellt auf die Bühne der Kunst die Welt des Bürgertums, dem Waldmüller die neue Wirklichkeit seines Weltbildes künstlerisch erobert.

Bruno Grimschitz

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

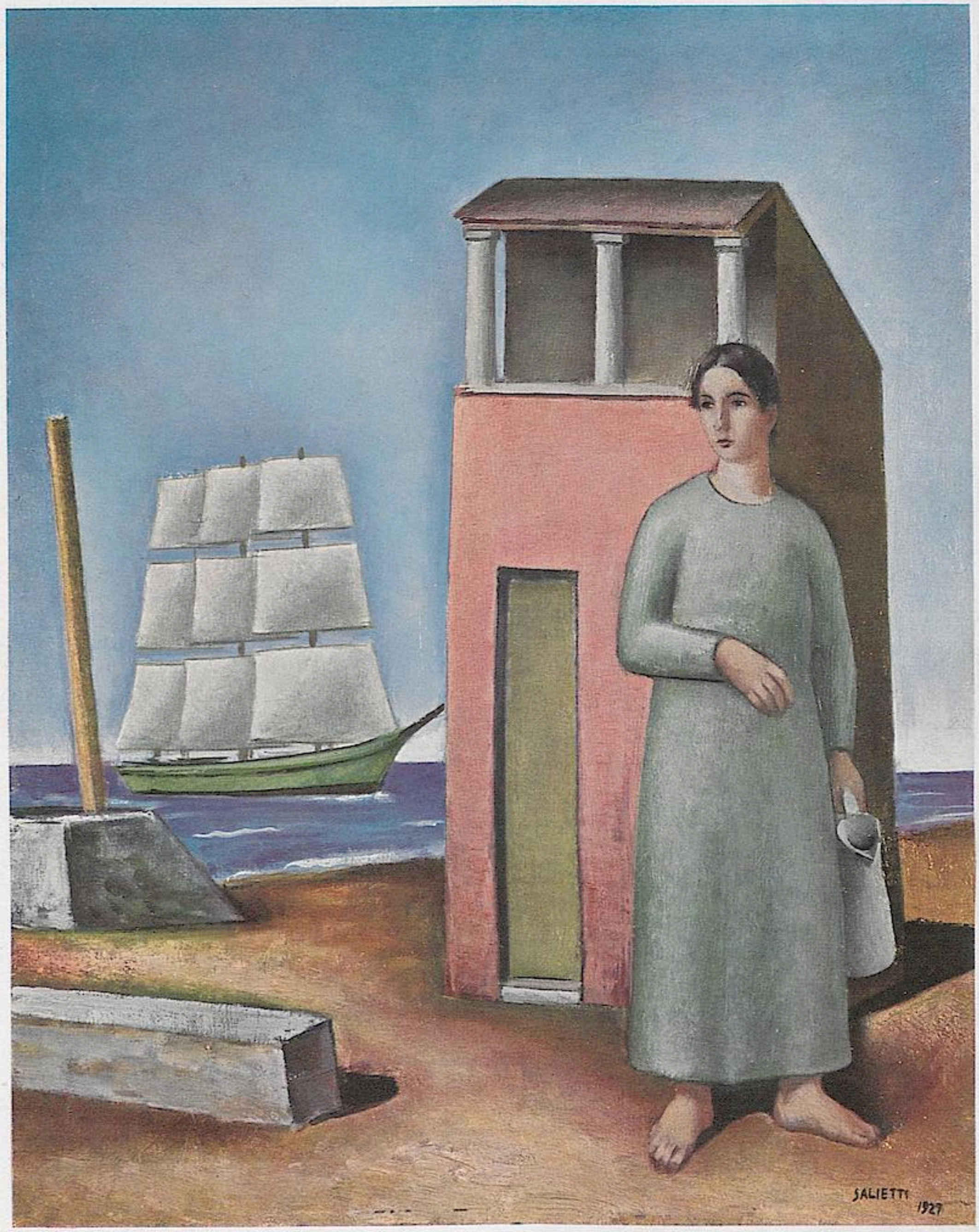


PETER KRAFFT. DIE ERSTE AUSFAHRT DES KAISERS FRANZ NACH LANGER KRANKHEIT 1826

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

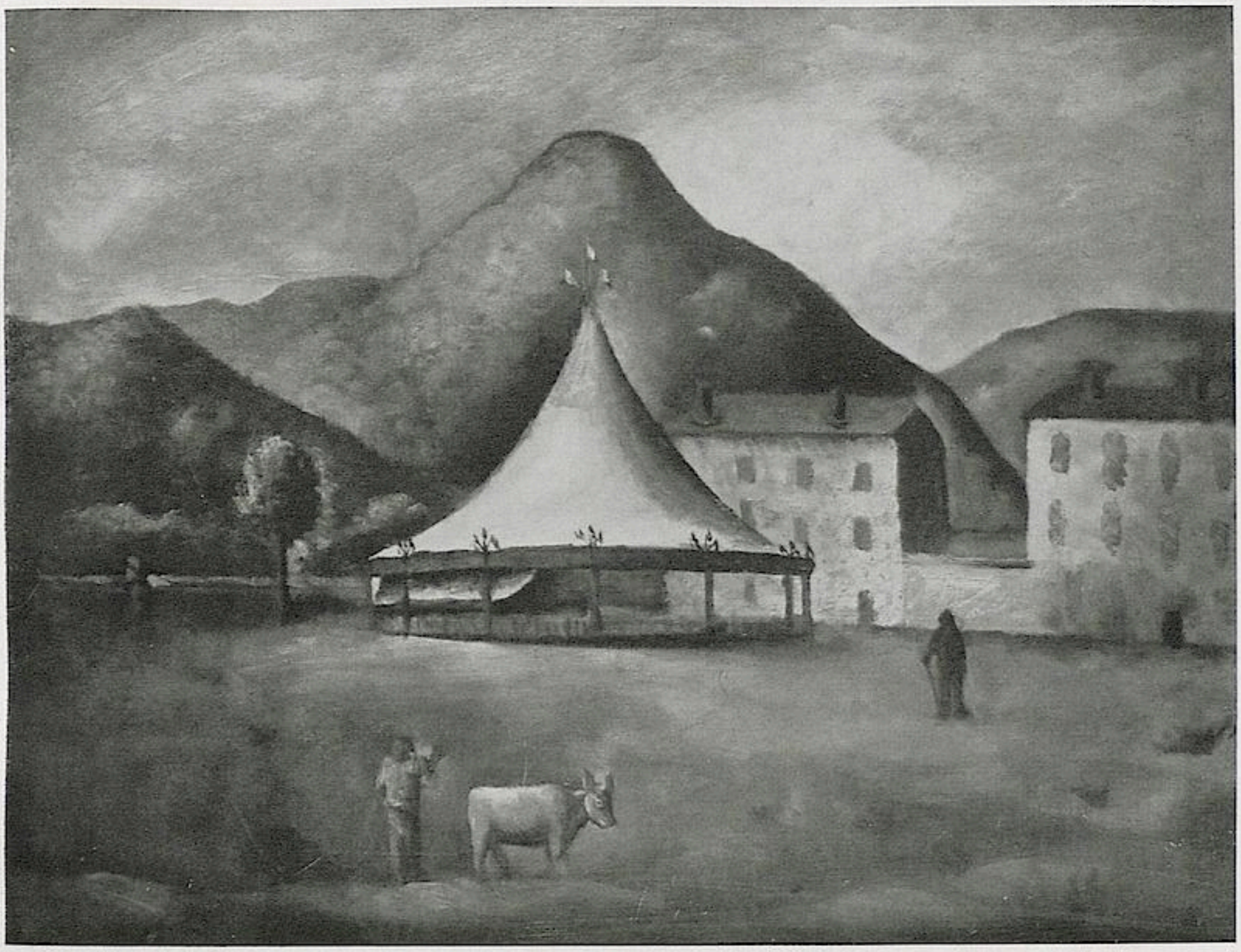
PETER KRAFFT. AUSSCHNITT AUS DEM BILD S. 167

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBERTO SALIETTI. AN DER ADRIA

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



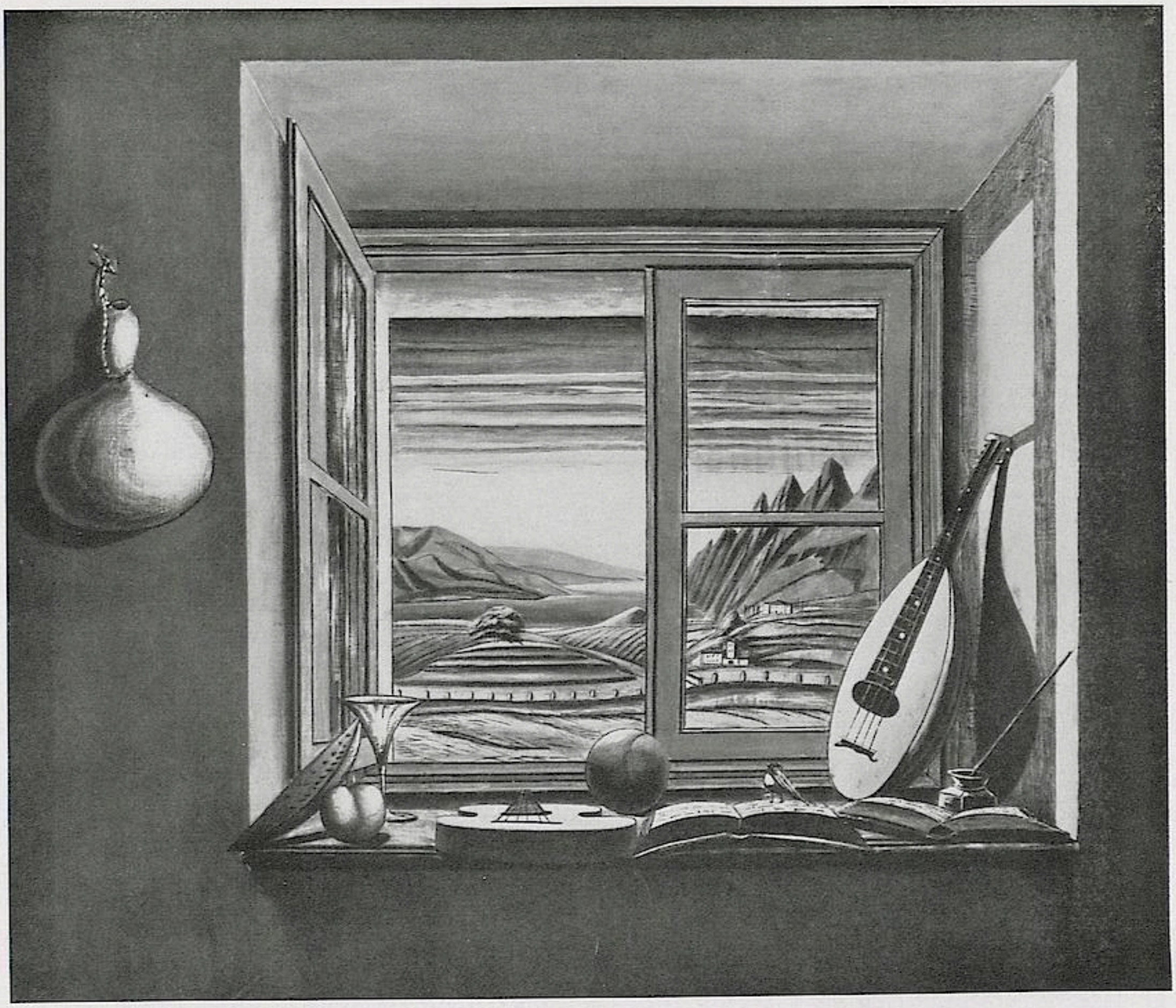
CARLO CARRÀ. FESTWIESE

BEMERKUNGEN ZUR NACHEXPRESSIONISTISCHEN MALEREI ITALIENS

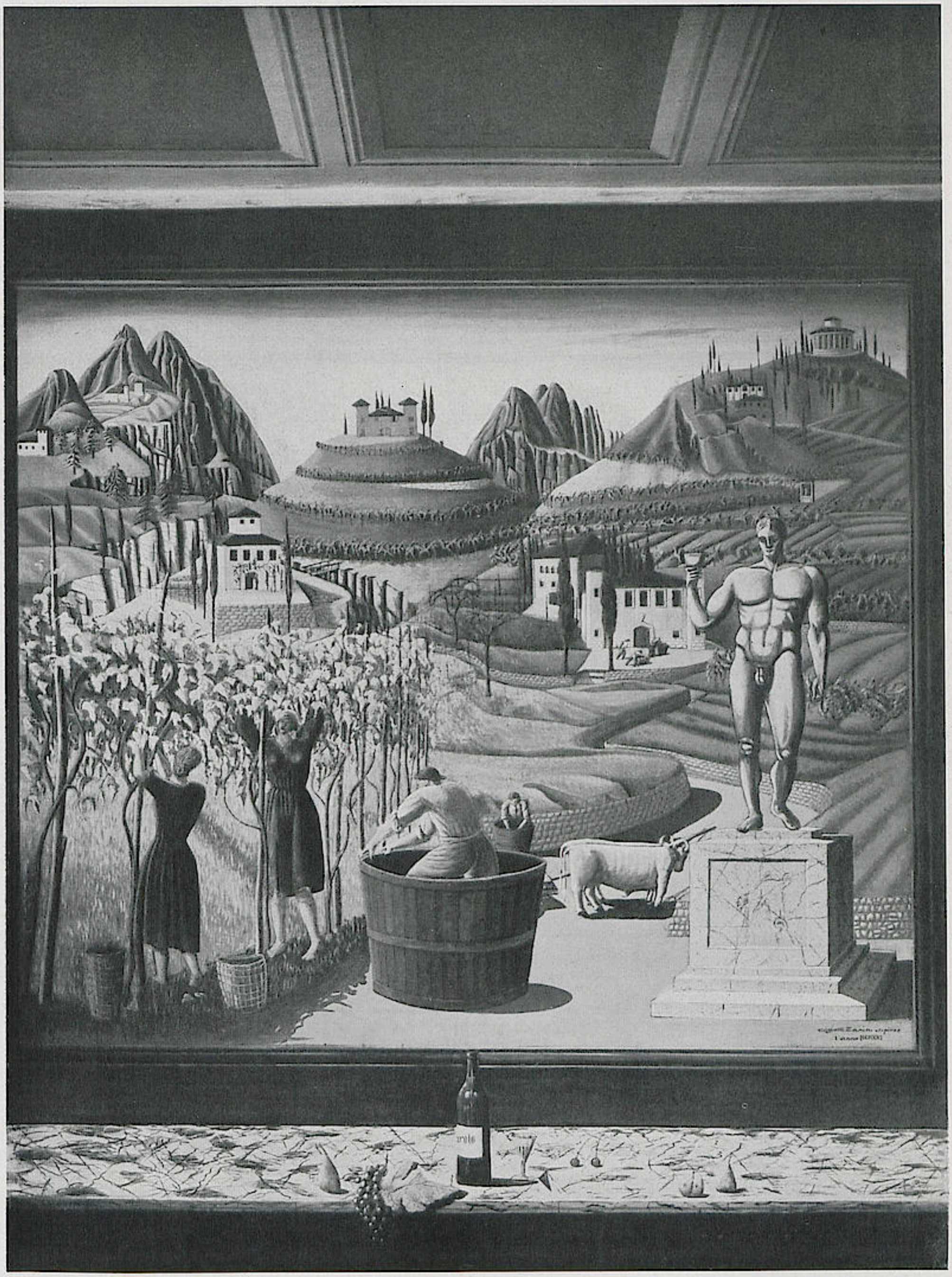
Wenn ich mich zur neuesten italienischen Malerei äußern soll, so muß ich vorausschicken, daß hier kein vollständiges Bild entrollt, überhaupt kein geschichtlicher Überblick gegeben werden wird. Nur wenige Kardinaleindrücke seien verzeichnet, wie ich sie in diesem Jahr in Italien empfing, als es galt, eine jetzt im Leipziger Museum sichtbare Ausstellung organisieren zu helfen. Dr. Teupser, der eben eine fesselnde Schau deutscher nachexpressionistischer Malerei brachte, gibt augenblicklich diesen Überblick über die Parallelproduktion Italiens.

Erste Frage: Welches Land zeigt überhaupt die wertvollere Gegenwartsmalerei? Ohne Zweifel können wir hier Deutschland nennen, dessen Niveau sich in den letzten Dezennien soweit hob, daß eine gewisse Gleichmäßigkeit herrscht, die einen augenblicklichen Mangel an Einzelgipfelungen beinahe verschmerzen läßt. Welche Träger neuester deutscher Malerei sich zu zeitüberdauernden Leistungen emporarbeiten werden, ist noch kaum zu sagen. (Ich persönlich glaube, daß etwa in Dix ein junger Corinth, natürlich auf völlig veränderter Stilstufe, vorliegt.) In Italien bleibt vorläufig Carrà der — nicht nur entwicklungsgeschichtlich — Wichtigste.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



G. ZANINI. GROSSES FENSTERBILD



G. ZANINI. WEINLESE

G. ZANINI. BRAND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zweite Frage: Wie verarbeitete Italien die anfachenden, verjüngenden Ismen etwa des letzten anderthalb Jahrzehntes? Man weiß, wie gerade im Süden sich alles im Netze edel ausgewogener, überall den Beschauer umschließender Tradition verfängt, wie also eine Revolte gegen die Historie gerade hier besonders heftig werden mußte: der italienische Futurismus mit seinen Begleiterscheinungen (Ruf schließlich nach Verbrennung der Museen!!). Mit der politischen Reaktion verbindet sich nun aber eine kulturelle. Parallel der Wiederaufnahme des antidemokratischen alten Machtimperiums ging neue Ehrung alter Meister. Am unheimlichsten war alles das an Carrà abzulesen. Carrà ist für Italien, was Picasso für Frankreich bedeutet: Schrittmacher der Entwicklung. Carrà war Miteröffner des Futurismus, wurde dann Hauptbegründer der Valori Plastici (erste positive Reaktion, das Neue aufbehaltend). Seine prachtvoll phantastischen, dabei meist substanzvoll gemalten „metaphysischen Konstruktionen" sind bleibende Arbeiten Europas. Neuerdings, auf dritter Stufe, ließ er auch diese verdinglichte Phantastik fallen, sein ganzes Sein nochmals auf eine „edle Malerei der Stofflichkeit" werfend. Diese wählt wieder einfache, gehaltene Naturausschnitte, ergeht sich in strömender Breite des Pinsels und läßt alles Konstruktive, das vorher so frei, so bezaubernd über die bloße Wirklichkeit triumphierte, immanent werden. Mancher neueste Carrà könnte von J. F. Millet sein (machtvoll flutender Lyrismus). Meine Gespräche mit Carrà kreisten nun um diesen Punkt: ob man denn wirklich soviel stählern Konstruktives aufgeben müsse, um nochmals größere Kraft der Farbe zu erreichen. Ob man wieder soviel 19. Jahrhundert hereinlassen müsse, um gewisse Immanenz des Baues zu erreichen. Ob es nicht köstlicher sei, die dämonische Dualität zwischen allem geistigen Formen und dem naturalen Vorbefunde durchklingen zu lassen, auf welcher Spannung unbewußt auch die ganze mittelalterliche Malerei beruht habe.

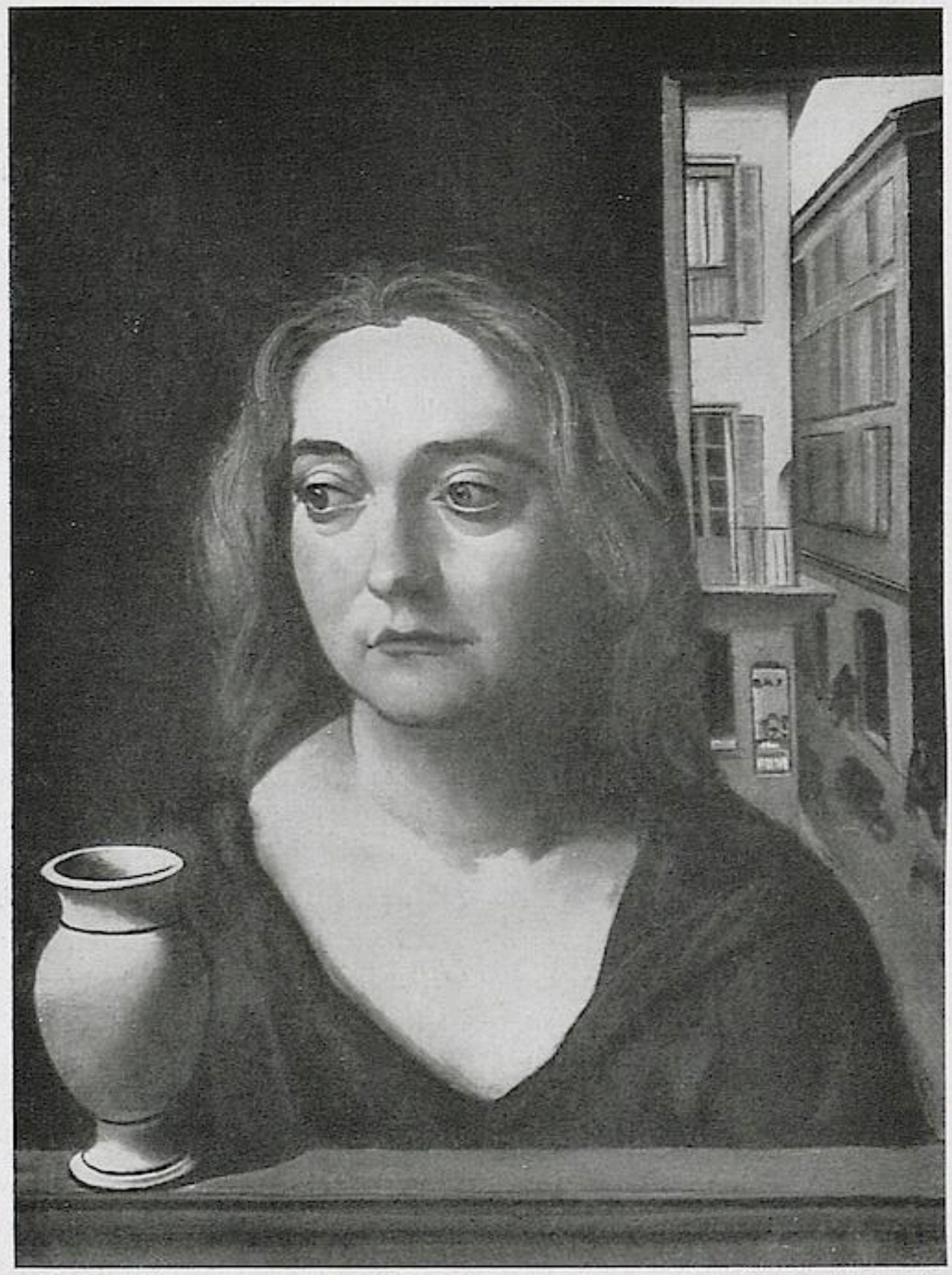
Die Fragen blieben offen. Man erhielt aber den Eindruck, daß dieses malerische Strömen wieder nur Durchgangszustand sei, daß also Synthesen aller letzthin durchrasten Möglichkeiten zu erwarten sind. Und dies ist das Wahrscheinlichste für einen Carrà, der noch immer zu den europäischen Führern zählt. Bei Chirico, der schon so lange in Frankreich lebt, liegen die Dinge verwandt. Seine Wendung zum pictor poeta verbindet ebenfalls einen neuen mit einem alten Einschlag: Nachklänge moderner Konstruktion, neuer Raum- und Farbaufteilung bei einer nachdichtenden, älteren Gefühlsromantik, einer Art Böcklinismus.

In ziemlichem Abstande hiervon stehen die anderen Italiener, die direkter an eindeutige Geformtheit wieder anknüpfen, an einen Klassizismus, wenn auch in allerhand Verpuppungen. Bei ihnen sind die Aufrüttelungen, die Verjüngungsstürme meist nicht tief genug gegangen. Alles kapselt sich hier wieder in ein gesichertes Formenwesen ein. Vorderhand wohltuend, weil die Nuancen des Neuen, die auch hier vorliegen, zuerst immer ansprechen, späterhin wahrscheinlich aber doch enttäuschen, weil rückgewandt, den tieferliegenden Entscheidungen des Zeitalters ausweichend.

Dritte Frage (Nebenfrage diesmal): Wie liegen die geographischen Qualitätsakzente dieser Malerei? Fast gesetzmäßige Abstufung antwortet hier, wenn wir von kleinen Ausnahmen absehen. Am bildfaulsten erscheint der Süden, wo alles Naturerfüllung selber ist, also am wenigsten Deutung und Malerei überhaupt auf den Plan tritt. In Rom und Florenz sodann, wo Malerei in Ehren steht, beherrscht so eindeutig die alte Kunst die Lage, daß neben ihren musealen Stätten sich wenig wirklich neues Leben regt. Erst in dritter Zone, in und um Mailand, dem Berlin Italiens, pulsen die bewegenden Kräfte neuen Sehens. Was im modernen Deutschland überhaupt Interesse finden kann, stammt meist aus dieser Gegend. Entscheidendes Entwicklungsgesetz, das sich alle „heimatschützlerischen" traditionsbesessenen Gemeinden merken sollten: gerade in Industriemetropolen, jedenfalls da, wo am wenigsten von Tradition geredet wird und wo der Lebensstrom am schonungslosesten an der Kunst vorbeizutreiben scheint, entstehen die neuen Ideen, die neuen Formen, die immer die klassischen von morgen werden, während an traditionsversessenen Stellen unwiederbringliche Hochideen von gestern neue Schlupfwinkel und gut gewärmte Zufluchtsecken suchen, ohne weiterzeugendes Leben bringen zu können. In Mailand scheint die Gefahr aller italienischen Malerei, in gepflegten Gestrigkeiten zu versanden, am geringsten. Aber auch hier ist sie vorhanden, wie selbst einige unserer Abbildungen zeigen können.

Nur wenige Anmerkungen zu den Malern und Wiedergaben. Carrà zeigen wir mit verschiedenen Arbeiten, die seinen beiden letzten Peri-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ACHILLE FUNI. FRAUENKOPF

oden angehören, unter Ausschluß seiner ersten, expressionistischen und futuristischen Zeit. Ausdrücklich sei hingewiesen auf den Ernst seiner reinen Landschaftsmalerei, die ihn seit längerem besonders bewegt. Carrà arbeitet oft in Varianten, so daß es manche Arbeiten, auch von den abgebildeten, mehrmals gibt.

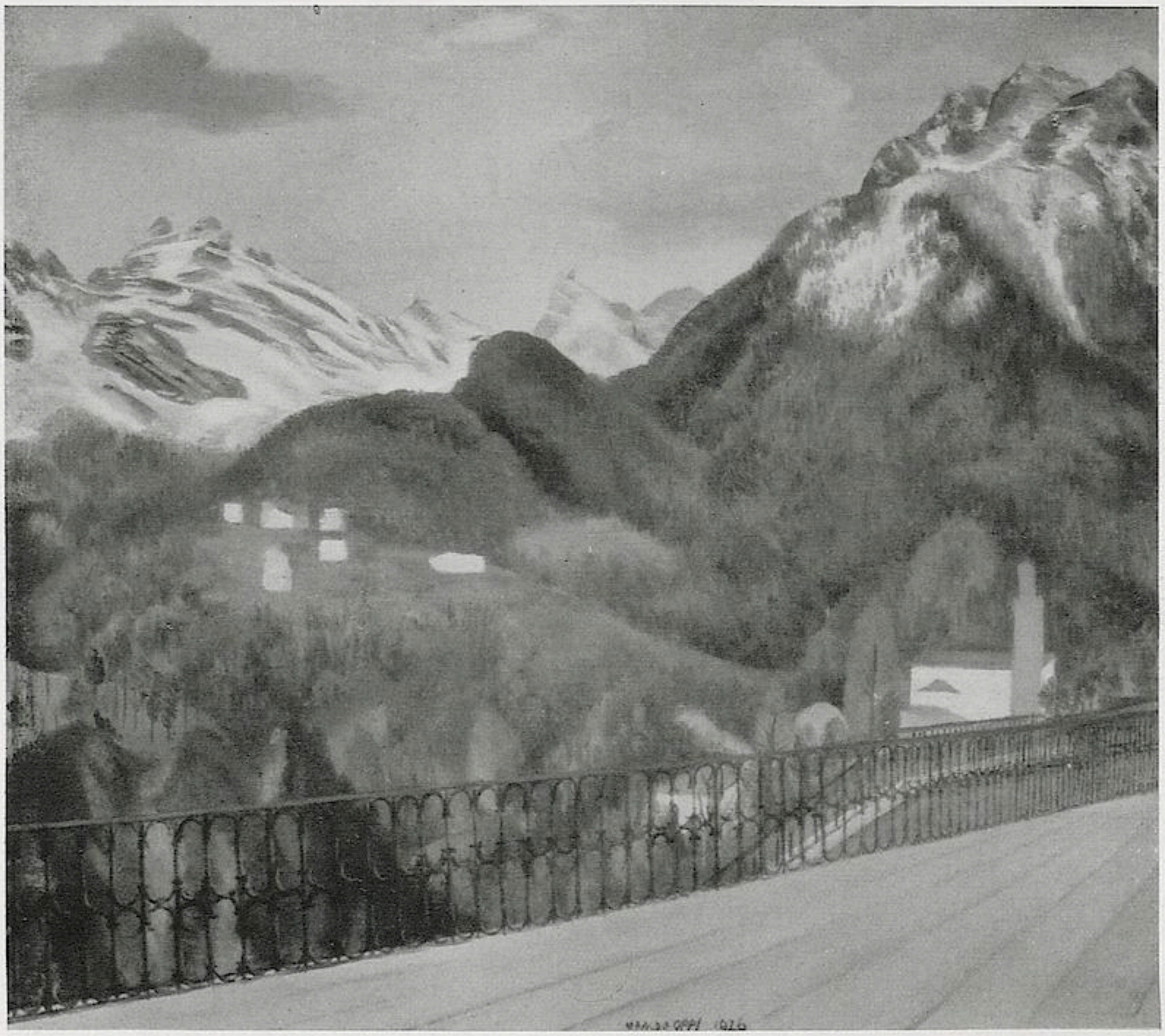
Salietti ist ein noch junger Künstler. Man hofft, daß er genügend Fülle in sich birgt, um der Schönheit seiner Oberflächengestaltung nicht zu erliegen. Wohltuend ist, daß in seinen Bildern oft noch expressionistische Elemente nachklingen, wenn sich nun auch alles ins still Begrenzte verheimatlicht. Salietti legt die Kontraste innerhalb seines Bildes mehr in die Form und ins Kolorit, als etwa in die Stofflichkeit. Er leiht den Dingen einen harmonisierenden, emailartigen, allverbindenden Schmelz. Die wiedergegebene Farbtafel zeigt ein verhältnismäßig gedämpftes Bild.

Während Salietti sich meist in kleineren Formaten hält, strebt Oppi ins Monumentale. Er ist äußerlich der Vielseitigste (Porträt, Großfigurenbild, Landschaft, Stilleben usw.). Er besitzt außerordentliches Gefühl für Modellierung, der er aufs innigste nachgeht. Aller Dämonie hat er abgeschworen, ein zärtlicher Grundton klingt oft durch seine Bilder. Die harmonistische

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

UBALDO OPPI. HERBSTNACHMITTAG

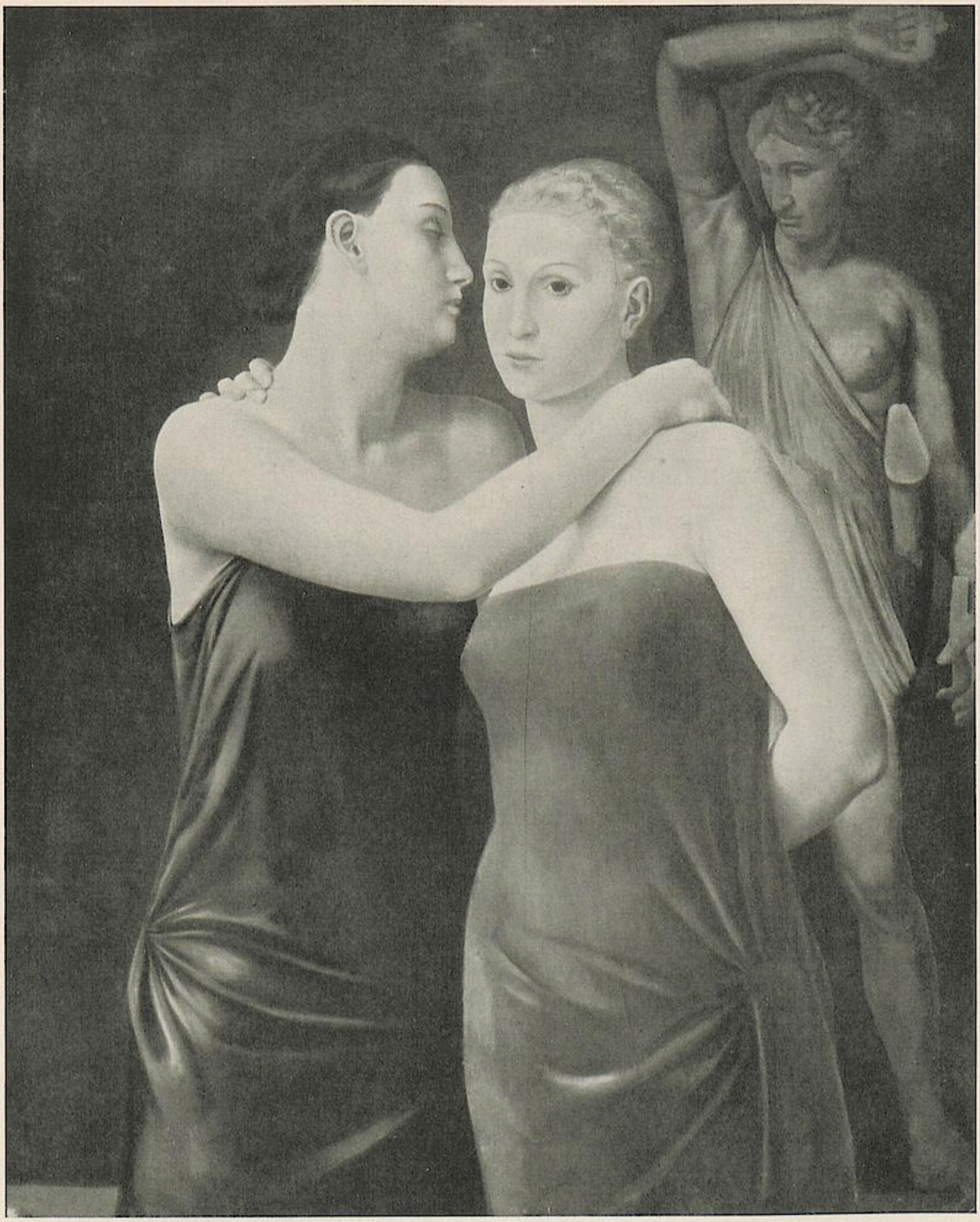
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



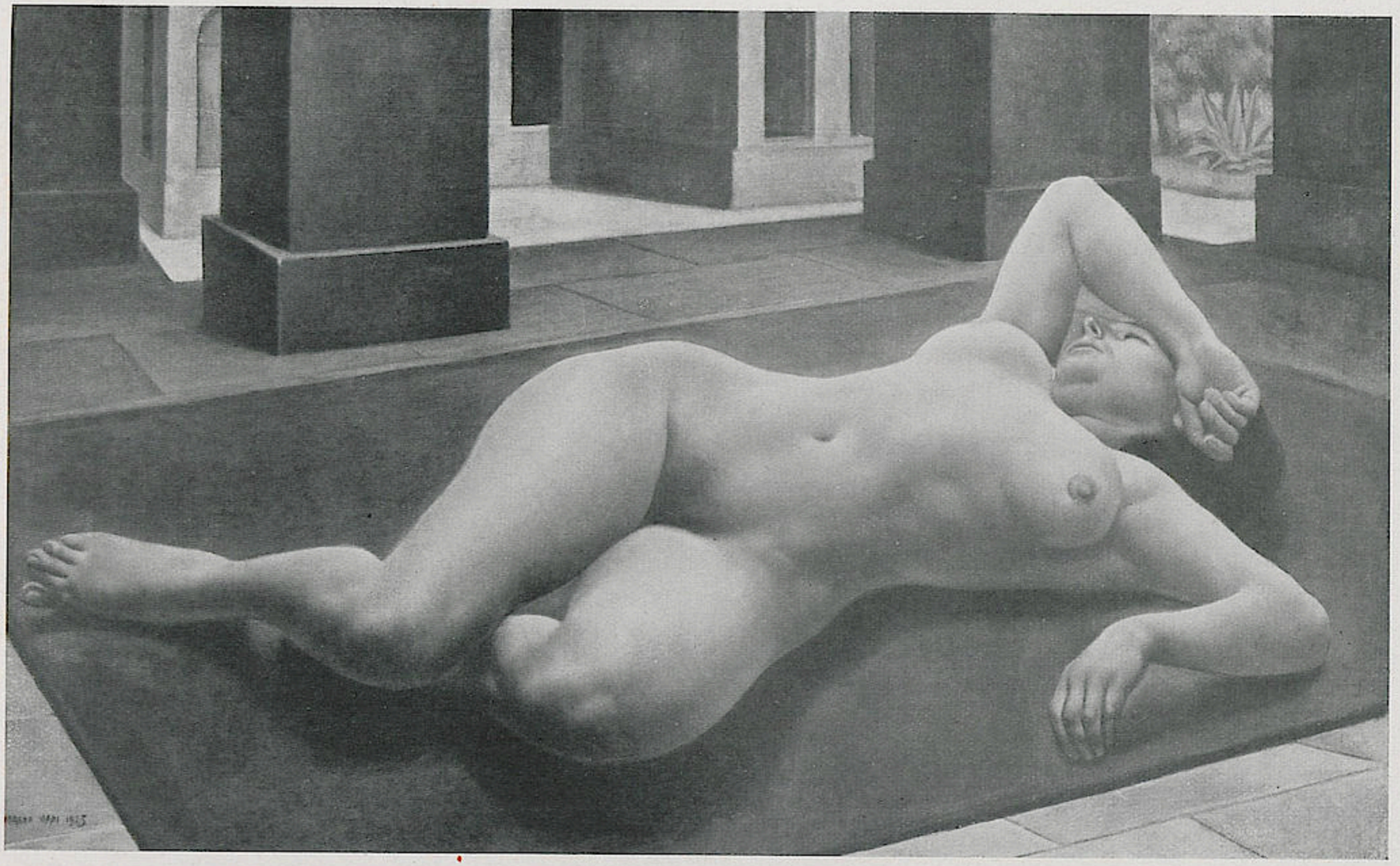
UBALDO OPPI. CADORE

Süßigkeit, die nach Ablauf des Expressionismus vielfach hervortrat, behielt bei ihm aber wenig neue Bildmittel auf, so daß er oft ins Konventionelle abgleitet. Früher liebte er noch, wie in der Arbeit von 1922, schwere kubische Gedrungenheit, die seinen Gestalten überwirkliche Bedeutsamkeit sicherte. Seitdem aber ist er einer veristischen Schmiegsamkeit erlegen, oft sogar einer schwanenhaften Edelschwellung von Form und Bewegung. In solchen Bildern (wir geben hiervon nur eines wieder) wird über die Abgründe des Daseins hinweggeschwelgt, ohne daß sie erst einmal empfunden worden wären. In ähnlicher Gefahr steht Casorati, der dekorativer arbeitet, also weniger Wirklichkeit, die Oppi fast immer erreicht, in seine Bilder aufnimmt. Von Casorati sei hier nicht gehandelt, da kein Platz für seine Arbeiten zu Gebote stand. Reizvoller in der Stilisierung ist Zanini, ein junger, konservativer Architekt aus Mailand. Auch er formt ein wenig von außen, schließt sich aber nicht, wie Oppi, ans 19. Jahrhundert an. Das große Fensterbild (Abb. S. 170) lebt von Mantegna und Carpaccio in der Parallelisierung

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



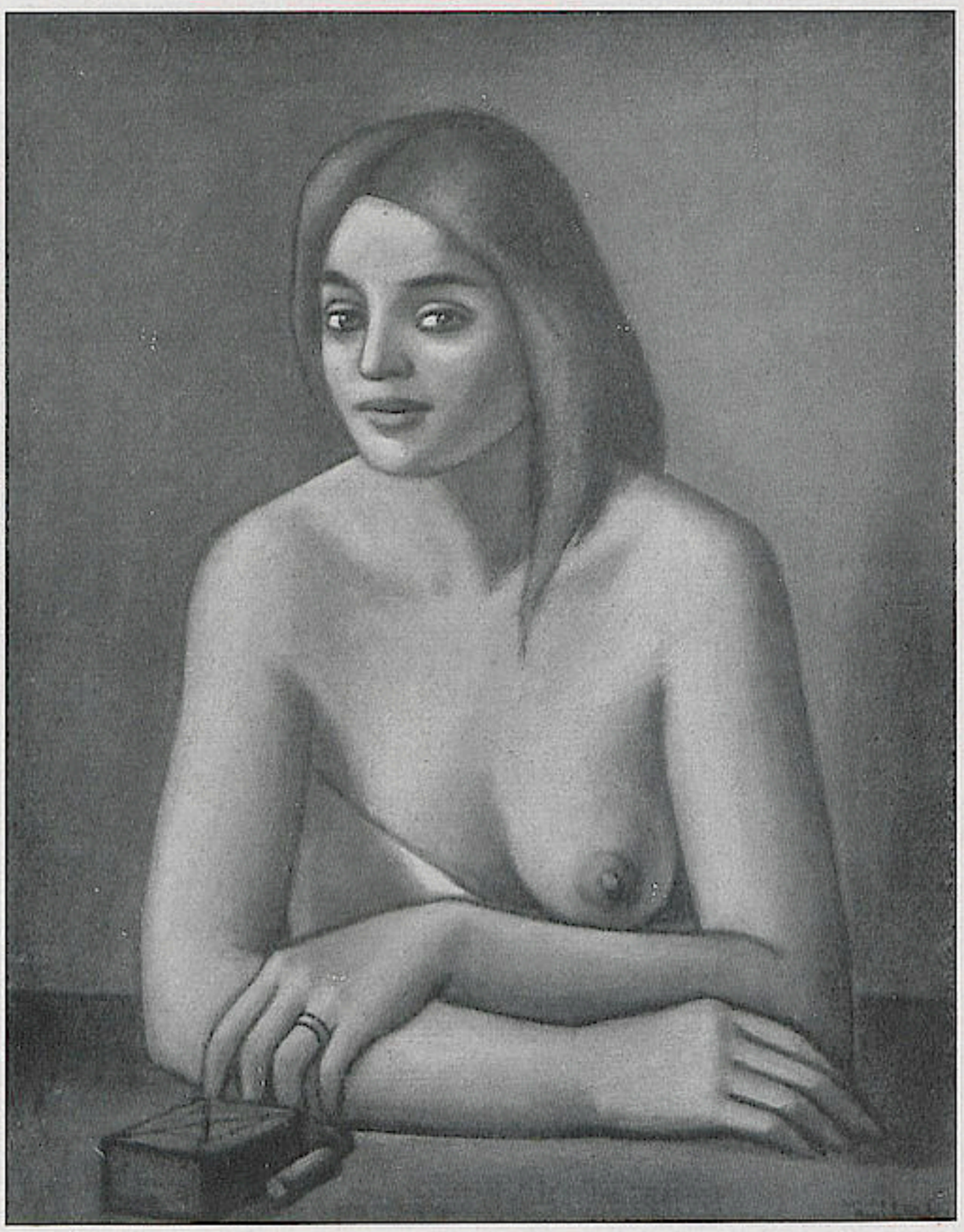
UBALDO OPPI. FREUNDINNEN



UBALDO OPPI. LIEGENDER AKT

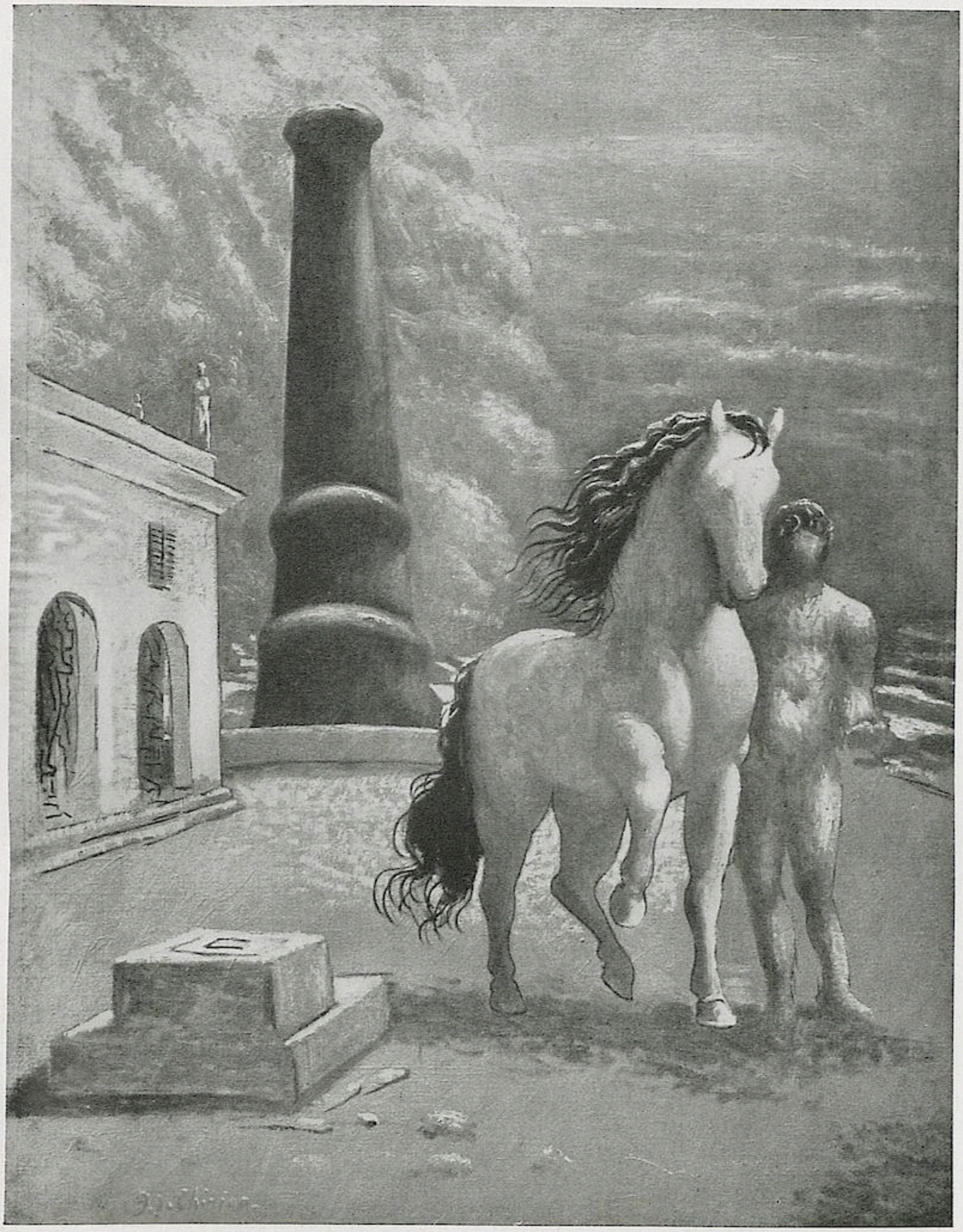
und Einzelschichtung der Form. Das kleinere Fensterbild bringt einen Biedermeierton hinzu. Hier wird die Stille absolut gemacht, so daß einem der Atem verschlägt. Beide Bilder sind höchst sachintime, dabei konstruktiv gespannte Darstellungen einer Kleinwelt, zukunftsreich schon im Thema, da die Unheimlichkeit der absoluten Ruhe innerhalb der letzten, so dynamisch eingestellten Generationen wahrlich nicht ausgeschöpft worden war. Auch die anderen wiedergegebenen Darstellungen zeigen jenen charakteristischen Doppeleinfluß, in der „Weinernte“ fühlt man wieder mehr das Quattrocento, im „Brand“ wieder mehr die Darstellungsweise von 1800. Beides aber in durchaus neuen Tönen. Zanini spielt wunderbar mit perspektivischen Streckungen und Schachtelungen. Sein „Brand“ ist ausgezeichnet in der durchgeklärten, unschummrigen Farbe.

Von Borra nur einen kleinen Halbakt. Meist lehmbraune Schwere eines melancholischen Kolorits. Ein Damenporträt von dem noch sehr ungleichmäßigen Funi. Der höchst erstaunliche Boccioni starb im Kriege. Vielleicht hätte er aus seinen futuristischen Anfängen großen inneren Reichtum in die neue Formfestigkeit gebracht. Severini, auch ehemaliger Futurist, ist in seinem ganzen nazarenischen Klassizismus, dem er heute huldigt, zu dünn. Modigliani, der nicht mehr unter den Lebenden weilt, ist noch nicht der hier beschriebenen Malerei zuzurechnen. Campigli aber ist, in seiner kubischen Wucht, ein Fall für sich, der wert wäre, gesondert behandelt zu werden. Franz Roh



BORRA. HALBAKT

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GIORGIO CHIRICO. DER SKLAVE UND SEIN PFERD

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARLO CARRÀ. DIE TOCHTER DES LOT

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERBSTAUSSTELLUNG DER AKADEMIE, BERLIN

Wie alle Jahre, so ist auch die diesjährige Ausstellung Schwarzweißkunst, Pastellen, Aquarellen und Plastiken gewidmet.
Das Ergebnis bleibt immer ein wenig erfreulicher wie bei den Gemälde-Ausstellungen des Frühjahrs. Das Schwergewicht der graphischen Künste hat sich langsam nach Deutschland verschoben. Fast scheint es, als sollte die Führung, so wie es einst bereits im 15. Jahrhundert war, wieder in unsere Hände übergehen.
Im Mittelpunkt der Veranstaltung stehen drei Kollektiv-Ausstellungen. Käthe Kollwitz, die in diesem Jahre ihren 60. Geburtstag feierte, gehört der Mittelsaal. Alfred Kubin zeigt 22 graphische Blätter und der Plastiker Fritz Koelle eine größere Anzahl von Skulpturen.
Käthe Kollwitz ist das erste weibliche Mitglied der Akademie. Es ist viel über sie gesagt worden und es wäre falsch, ihr an dieser Stelle mit ein paar hingeworfenen Worten zu nahe zu treten. Betroffen steht man vor dem starken Ausdruck einer Persönlichkeit, die die seltene Einheit von Wesen und Wirken verkörpert. Den Weg ihres menschlichen und künstlerischen Schicksals verkünden ihre beiden Selbstbildnisse von 1889 und 1924. Wenn man bei dem Jugendbildnis von einer „inneren Schönheit“ sprechen kann, so zeigt die Lithographie der 57jährigen einen Ausdruck von vergeistigter körperlicher Schönheit, bei dem man erkennt, daß hier der Geist sich den Körper gebildet hat.
Auch über Kubin ist viel geschrieben worden. In diesem hervorragenden illustrativen Künstler unsrer Tage steckt ein gutes Stück alter deutscher Tradition, die bis auf die Maler der Donauschule zurückgeht. Sein eigener skurriler Stil ist der adäquate Ausdruck für die geheimnisvolle Phantastik seiner Vorstellungswelt.
Der Münchner Plastiker Fritz Koelle beweist mit seinen 12 Bronzen eine bemerkenswerte neue Kraft. In den Köpfen seiner Arbeiten ist manches erreicht, wonach Meunier vergeblich gestrebt hat. Vor allem sind sie frei von jener Sentimentalität, die die Arbeiten des Franzosen beeinträchtigte. Hier steht ein vitaler Mensch von volkstümlicher Bindung. Seine Köpfe sind tief modelliert und die rissigen ausgehöhlten Gesichter seiner Bergarbeiter scheinen, zuweilen spannunggeladen, flackernd, zuweilen hilflos maskenhaft, um das Schicksal unserer Zeit zu wissen.
Zu den stärksten Eindrücken der Ausstellung gehören weiterhin die Rohrfederzeichnungen von Pechstein. Bei ihrer instinktmäßigen Sicherheit, bei ihrem strengen Willen zum Aufbau erinnern sie nur äußerlich an van Gogh, mit dessen manisch ekstatischer Welt ihre naive Gesundheit nichts zu tun hat. Von einem jungen Mannheimer Künstler Xaver Fuhr sieht man mit Interesse vier Aquarelle mit scheinbar infantilem Strich und sparsamen Lokalfarben und viel Anmut. Max Neumann beweist mit zwei venezianischen Aquarellen, daß ein künstlerisches Auge auch dem mißbrauchtesten Gegenstand neue Seiten abgewinnen kann. Zeichnungen von ungewöhnlicher Grazie und Zärtlichkeit schuf Hans Meid als Illustration zu einer Anzahl von Kinderliedern. Rudolf Jacobi stellt schöne tiefe und dunkle Aquarelle von Pariser Straßen aus. George Groß ist ganz auf akademische Geleise geraten. Seine Temperabilder wirken leer. Anscheinend liegt seine Bedeutung ausschließlich in der Illustration. Daß ein guter Illustrator mehr bedeutet als ein mittelmäßiger Maler, zeigt die Wienerin Anny Schröder mit ein paar ausgezeichneten kleinen Holzschnitten.
Zu den schönsten farbigen Blättern der Ausstellung gehören Heinrich Nauens Temperabilder vom Mittelmeer. Sie sind von einer Reife der Farbe, von einer ausgeglichenen schwebenden Sicherheit der Stufung und von einer Leuchtkraft, wie man dies selten erblickt.
Unter den Plastikern tritt diesmal neben Kolbe mit seinem klugen und kühlen Friedländerkopf vor allem Kurt Edzard hervor. Die beiden Köpfe seiner Brüder straff gespannt, verraten den Geist und die Haltung zweier Menschenschicksale. Ernesto de Fiori hat den Boxer Schmelling in einer kleinen federnden und leichten Steinplastik festgehalten. René Sintenis hat einen kleinen Bronze-Esel von der Größe eines Hundes ausgestellt, dessen rührende Verlassenheit, dessen verschüchterte Frömmigkeit, dessen Vereinigung von Gehorsam und Widerspenstigkeit man zärtlich und beglückt betrachtet.

Bruno E. Werner

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

I. MESTROVIĆ. DENKMAL DES DICHTERS MARKO MARULIĆ
IN SPALATO

IVAN MESTROVIĆ. ZEICHNUNG

WERKE VON IVAN MESTROVIĆ

Ist er ein Erbe oder ein Beginner? In welchen Kräften ruht diese Kunst? Hellas hatte seinen heroischen Mythos und sein Dasein. Aus ihnen reifte ihm die hohe Plastik. Das Abendland hatte seinen religiösen Mythos und seinen Glauben. Aus ihnen erblühte, was damals an Plastik galt. In Europa dann dorrte der Mythos, von seinem Individualkultus schmolz der Glaube ab. Mit ihnen die Plastik. Furchtbares Bewußtwerden des Endes in Michelangelo: Erschrecken vor der Überbürdung des Subjekts mit solcher Tracht, die nur ein Kollektivum, eine in Mythos und Glauben zur Einheit geschmolzene Menschheit zu tragen, als Plastik zu bilden und zu fühlen vermag. Dies Erschrecken heroisiert zum letztenmal im Abendland — im beginnenden Europa — die Skulptur. Dann zerplätschert sie in Virtuosität und Manier. Saugt sich noch einmal voll Größe durch Erinnern an klassisches Maß und klassischen Gehalt. Um endgültig ins subjektive Empfinden abzugleiten, voll Pathos und dämmernder Größe in Rodin, voll edler Formzucht in Hildebrand. Manchmal noch aus der Erde frei gehoben von einem glückhaften Naturkind, oder ins antikische Maß gerückt von kraftvollen Erben. Oder wird sie in diesen Tagen schon wieder hinaufgehoben in gültigere, bedeutendere Übereinkünfte, durch ein unbewußtes Ahnen von Ansätzen zu neuer gläubiger Gemeinschaft? Herausgehoben aus subjektiv - willkürlichen Gefühlsbanden. — Vielleicht? Doch immer noch bleibt sie unverstanden von der Masse. Also einseitig gegründet. Denn Skulptur braucht Anerkennung, Erkanntsein durch die vielen, braucht Gegen-

klang der Empfindung in existentiellerem, ja konstitutiverem Sinn als Malerei und Dichtung. Sie ist — wenn es zu sagen erlaubt ist — das Theater der bildenden Kunst, braucht den Mitspieler aus dem Publikum, erlischt, wo dieser fehlt. Und er fehlt heute. Museale Bemühungen täuschen nicht darüber hinweg. Der heutige Bildhauer zehrt aus seinem persönlichen Lebensgrund, nicht gespeist, kaum gesehen und gefühlt von seiner Zeit.

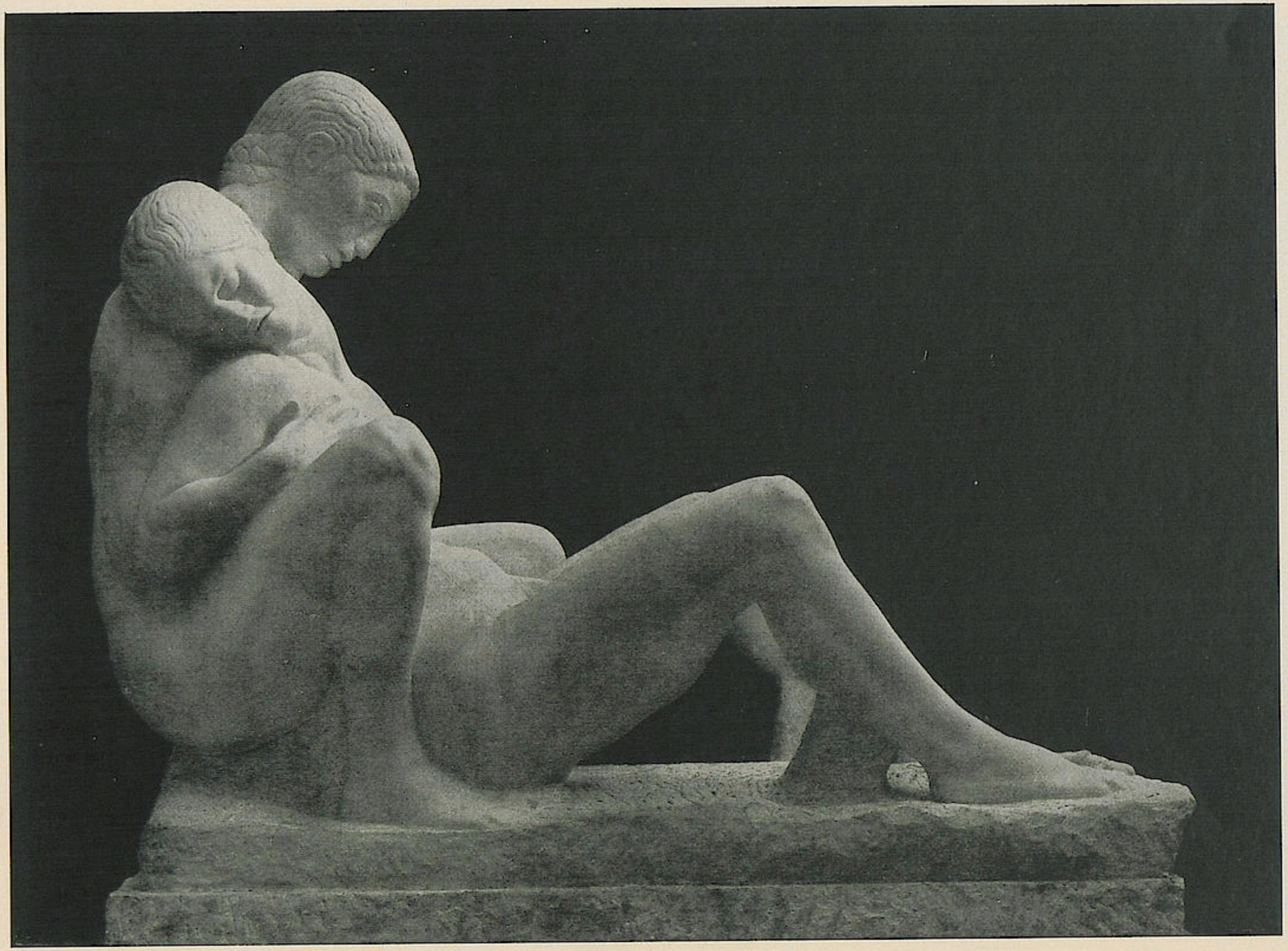
Und in solchem Heute lebt doch noch ein Meštrović, ein Bildhauer, der aus tiefem Volksgrund schöpft und schafft, der sein Schaffen verschenken darf an eine dankbare Gemeinde! Man steht fast betroffen vor der Selbstverständlichkeit dieses reichen Bildens. Und frägt, woraus es quillt. Aus einem lebendigen Mythos! Ja, dies Volk der Südslawen hat noch seinen Mythos. Ihm war jene Katastrophe am Amselfeld, als der stolze Herrschaftstraum eines Kaisers, eines Volkes an der brutalen Türkenmacht zerbrach, nicht mordendes Geschick geblieben, sondern treibendes Schicksal geworden. Erinnerung an jene Schlacht in grauen Tagen (1389) war Mythos geworden. Heldengedichte wuchsen auf und die Volkssänger zogen mit der Gusla, der einsaitigen Leier, von Dorf zu Dorf, nährten die Sage, schürten die Flamme durch Jahrhunderte. Sangen von Strahinić, dem Helden mit den gewaltigen Muskeln, der furchtbar seine Feinde erschlug, sangen von den Taten des Kraljević Marko, sangen auch von den gebliebenen Witwen, ihrem Schmerz, ihrer Not um den Mann und ihrer Stillung in fraulicher Liebe. Bis ins Heute wuchten diese Epen nach, spannten die Volkskraft bis zur Befreiung vom Joch der Fremdherrschaft. Und nun die Freiheit errungen ist, klingen sie auf zu reiner Kunst.

Ein kunstgenetisch interessanter Moment spielt sich gerade ab: während diese durch Jahrhunderte in der mündlichen Überlieferung frei vagierenden Gesänge heute wieder systematisch gesammelt, von Forschern (darunter dem Deutschen Gesemann) entweder den Sängern abgelauscht oder aus verschollenen, jetzt aufgefundenen Handschriften fixiert werden, also ein interessanter philologischer Moment der südslawischen Literaturgeschichte, — steigen die blutvollen Schatten der Dichtung hinüber in den Marmor, inkarnieren sich in der plastischen Form, werden dreidimensionale Gestalt, Skulptur, die wuchtig auf den Plätzen der Städte aufragt: Symbol der jetzt erst zum Leben erlösten Sage. Träger dieses fast mystisch anmutenden Moments ist Ivan Meštrović, der Künder in Stein jener alten, volkserhaltenden Schickale des Kosovo Polje.

Wir frugen eingangs: ist er Erbe oder Beginner. Nun wissen wir: als Bildner ist er beides, — Erbe eines lebendigen Mythos, wie er im Westen längst erstorben ist, — Beginner seiner plastischen Aussage. In der Schwebe zwischen beiden liegt seine plastische Tat: sie war ihm vorgeformt durch viele hundert Jahre regster, leidenschaftlichster Volksphantasie, er hat sie nachgebildet gemäß den Ausdrucksformen, die ihm der Westen vermittelte. Mit dieser Feststellung ist Macht wie Grenze dieses Bildhauers fixiert.

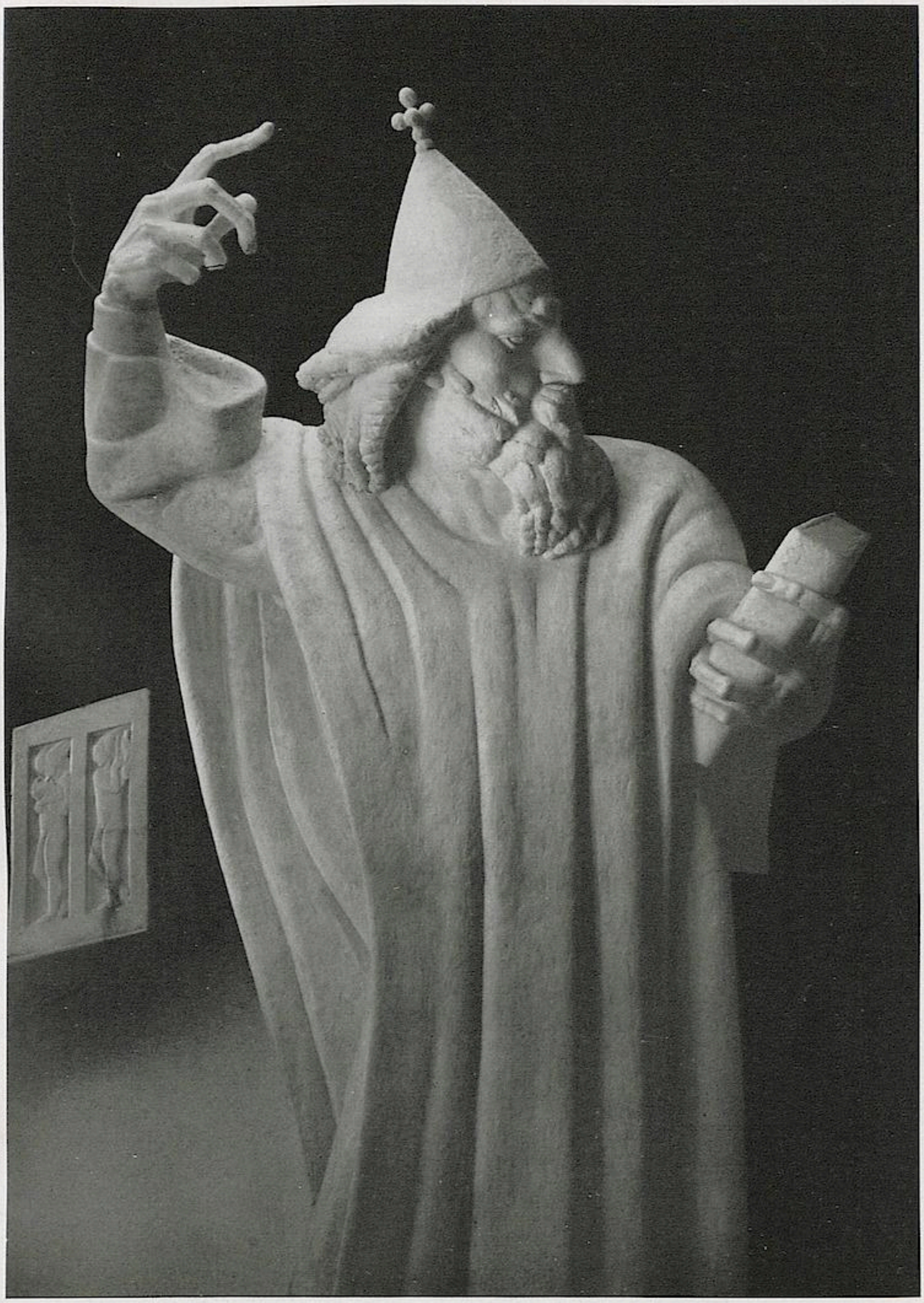
Im eigenen Lande umlästern einige Zungen dieses heroische Werk: „Metznerepigone". Wir im Volke Metzners Beheimateten können das nicht finden. Uns umrauscht aus diesem Werk das ganz andere, das Fremde, Volksgewaltige einer rassenfremden Phantasie. Mehr noch das ganz Neue eines skulpturalen Aufbruchs von längst erloschen gewähnter Glut. Für unsern Eindruck ist das Primäre jenes gewaltige Wurzelgut, das da hochschäumt, die mythengebundene Kraft, die sich da regt. Eine Kraft, die ins Heidnische zurückbäumt, — formale Anklänge an hellenische Klassik sind dadurch inhaltlich gerechtfertigt. Ja, uns scheint, daß einige Sentimentalität, wie sie hier oft bei der Bemühung um christliche Motive einbricht, aus solchem urtümlichen Heidentum als dessen Sichsträuben sich erkläre. Das heißt nicht, die Unbedenklichkeit in Formentlehnungen zu übersehen, wie sie hier aus dem assyrischen Kreis, aus dem Mittelalterlichen (Moissac) und wieder aus dem Antik-Klassischen übernimmt (letzteres bis zur Befolgung des antiken Kanons z. B. in dem Torso des Strahinić.) Aber solche Unbedenklichkeit ist Wert, wo sie über echtem plastischen Empfinden und echtem eigenen Fühlen waltet. Meštrović ist Plastiker vom ersten Skizzenstrich bis zum letzten Meißelhieb. Das prellt aus der Kernmasse heraus, wägt und gewichtet sich ein, setzt körperlich voneinander ab, überläßt keine Nuance dem Auge allein, sondern preßt in jede das räumliche Empfinden hinein, bis das körperlich Gesättigte allein sich regt, allein die Anschauung bestimmt. (Ob Rodin seinen eigenen Mangel an diesem Gegenbeispiel erkannte, als er es so über die Maßen begeistert begrüßte?)

Ja, Meštrović ist plastischer Bildner durch und durch. Ein latenter Barock, der in ihm treibt,



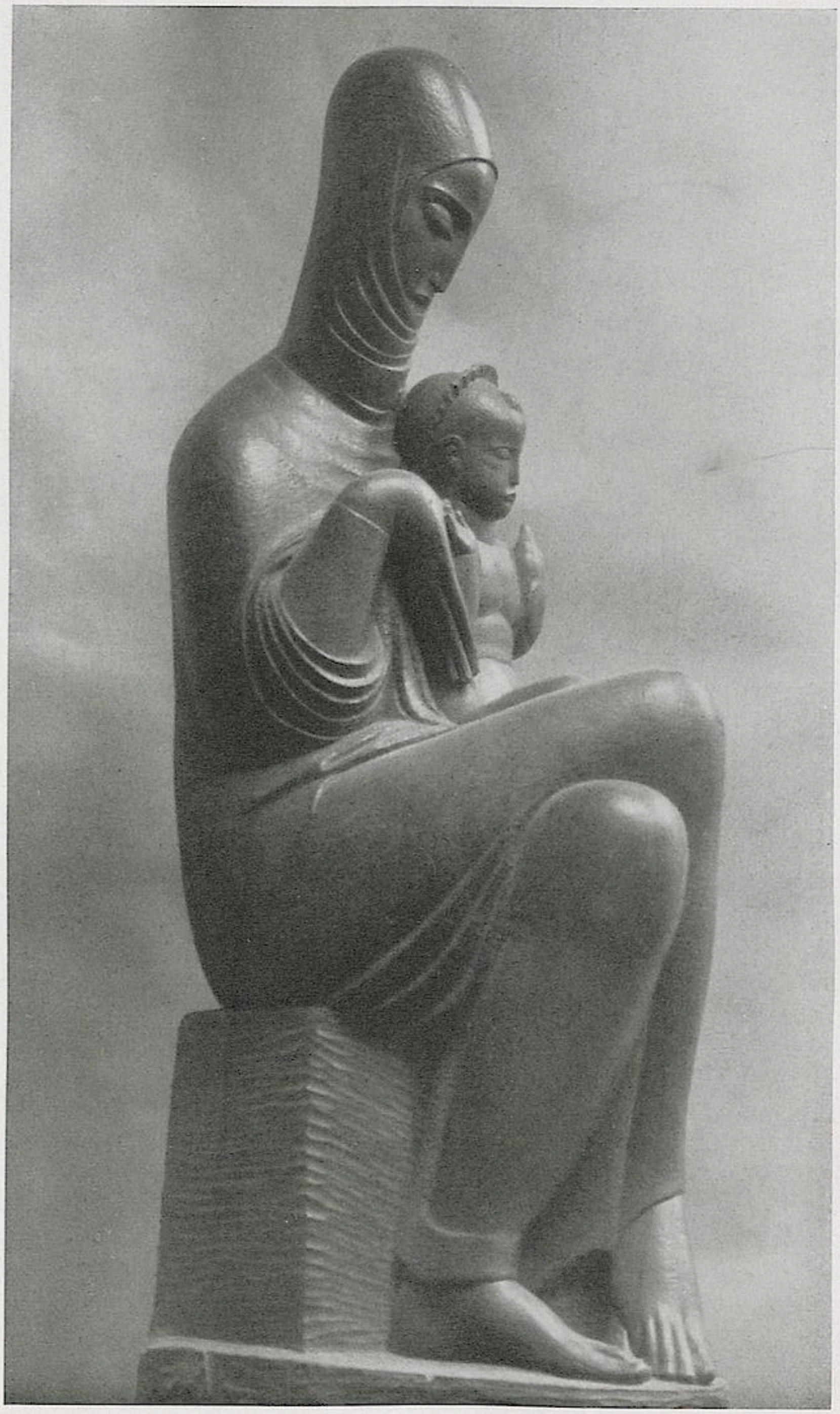
IVAN MESTROVIĆ. ZWEI WITWEN (AUS DEM KOSSOVO-ZYKLUS)

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



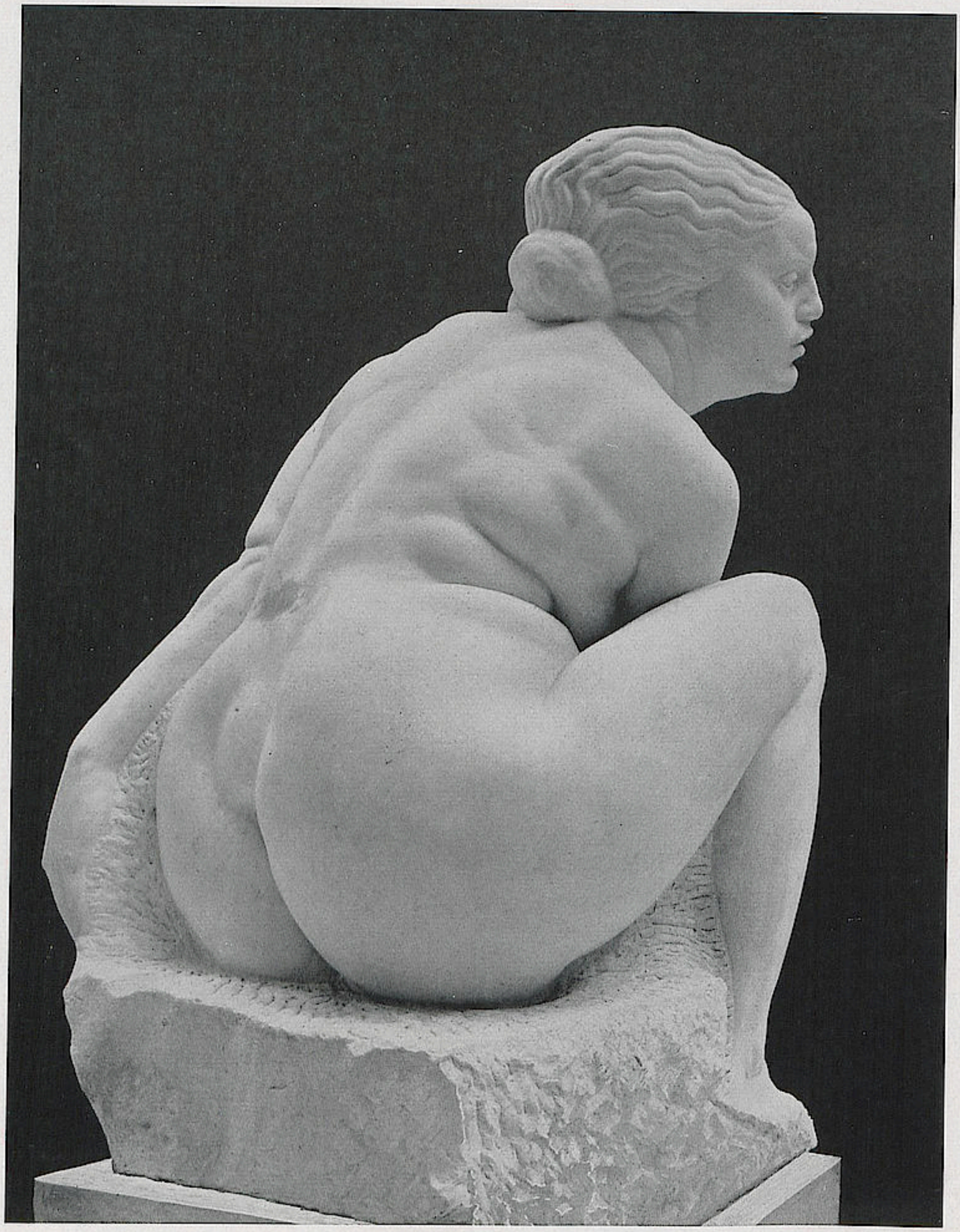
IVAN MESTROVIĆ. DALMATINISCHER BISCHOF

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



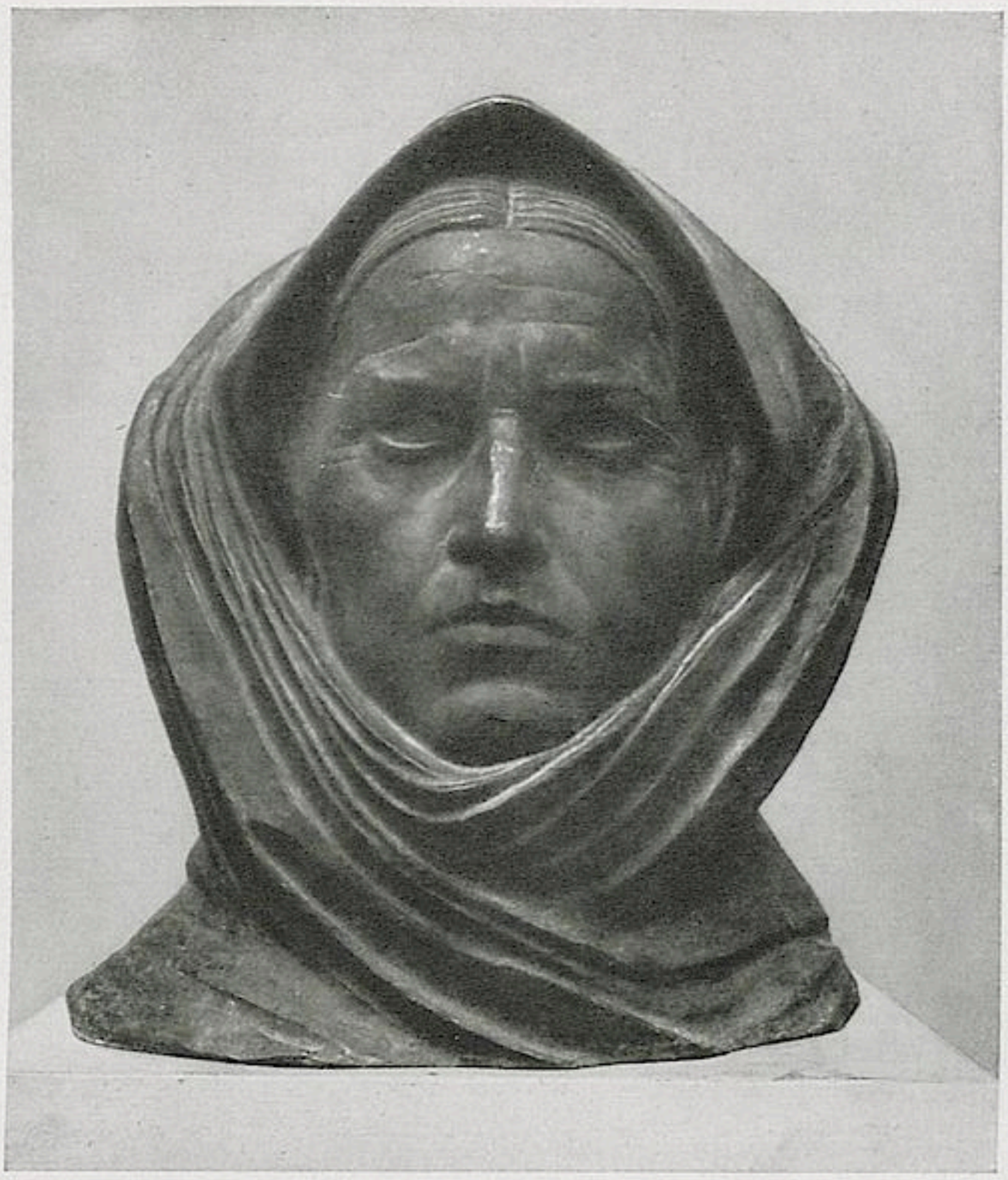
IVAN MESTROVIĆ. MADONNA MIT DEM KIND

I. MESTROVIĆ. DIE SCHÜTZEN DES KROATISCHEN FÜRSTEN DEMAGOJ



IVAN MESTROVIĆ. FIGUR AUS DEM KOSSOVO-ZYKLUS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



I. MESTROVIĆ. DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

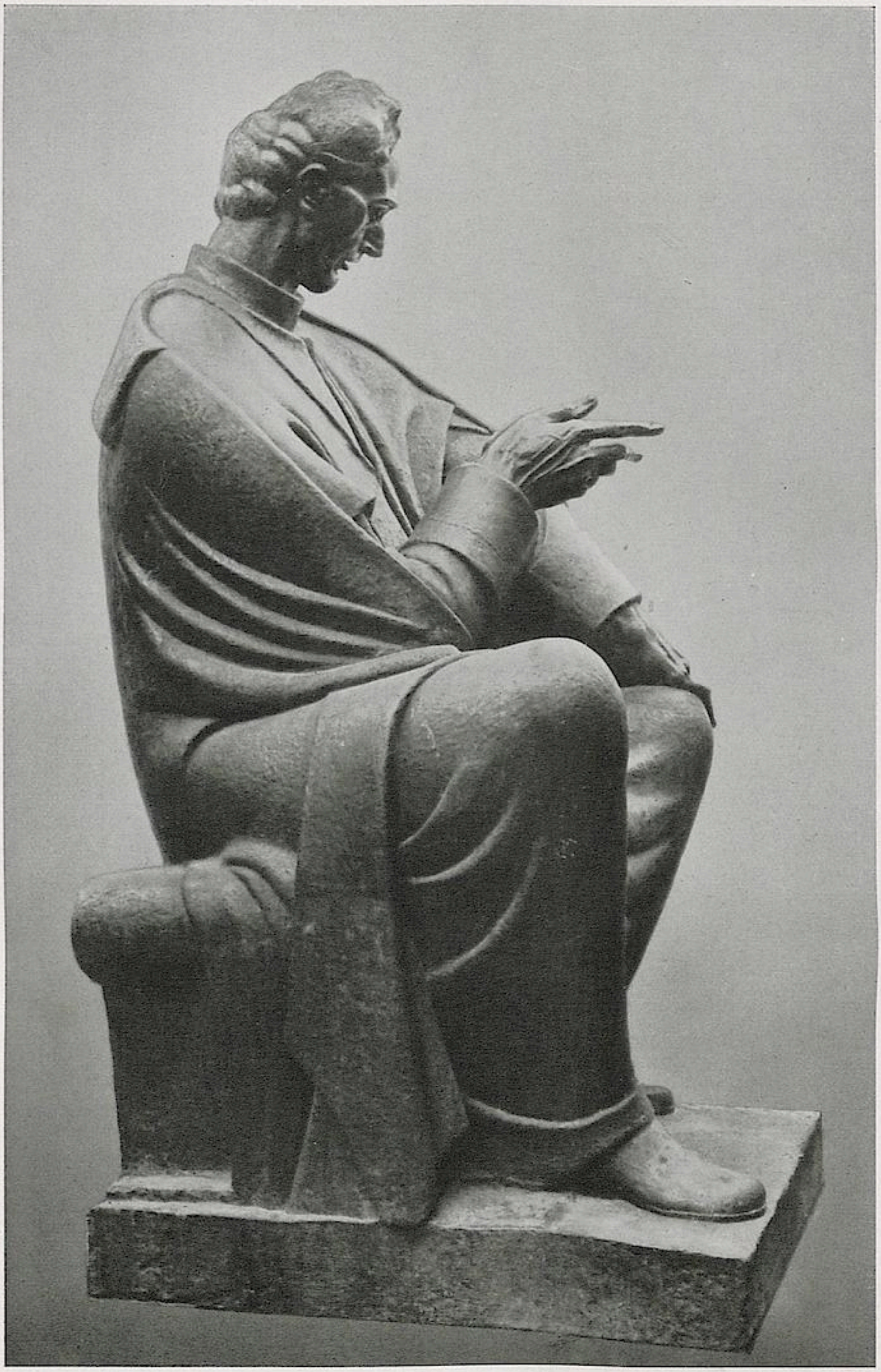
verleitet ihn nie zum „Malerischen". Denn es ist kein Barock der Oberfläche, sondern einer des Blutes, des überschäumenden Gefühls, der des Pathos bedarf, um sich zu erlösen. — Auch dieses Pathos Erbgut eines edlen Volkes! — Dies Pathos reißt über die Einzelheit hinaus, — es geschieht denn auch, daß Details in der Manier stecken bleiben, — schwingt aus ins Ganze. Und darüber noch hinaus in die Architektur.

Meštrović ist so sehr Plastiker, daß er hineingerissen wird in die Ursprünge plastischer Kunst, ins Bauwerk. Schon inhaltlich-motivisch bedarf er, der Zyklenbildner, der Fassung seiner Gestalten im Tempel. Aber zum Bauen treibt es ihn auch kraft dieser sich selbst überholenden plastischen Urkraft. Sein Entwurf des Kossovo-Tempels, der all diese Gestalten der Sage fassen, zur Fuge steigern sollte, mußte Traum bleiben. Als Modell hat er ihn 1911 ausgestellt in Rom. Ein stolzes Projekt von gigantischen Ausmaßen, wie es eben nur der Traum eines ganzen Volkes gebären kann. In diesem Kuppeltempel mit dem denkmalhaft daneben errichteten Turm verrät sich auch deutlicher als im plastischen Werk jene Gegenspannung zu der Grundspannung dieses Schaffens, die wir mit „Mythos und Europa" anzudeuten suchten: — jene von Ost und West. Das Byzantinische herrscht in der Wahl der Baugedanken und gerät in fruchtbaren Gegensatz zu dem Europäischen der Gestaltenwelt. Wirklichkeit wurde diese Architektursehnsucht, nein: diese Sehnsucht zum Gesamtkunstwerk in dem Mausoleum, das sich eine reiche Reederfamilie in ihrer Heimatstadt Cavtat bei Ragusa hat bauen lassen. Der Grabestempel, eine große genischte Rotunde, durchnervt vom Schmuck der Gestalten, die diese ihre architektonische Bindung durch gesteigerte Monumentalität bejahen.

Hier muß man Meštrović suchen, nicht in der Einzelskulptur, — mag sie noch so wuchtig wirken wie die eben vollendete des berühmten Grgur von Nin, des dalmatinischen Bischofs aus Nin, der im 10. Jahrhundert auf dem Konzil zu Spalato sein Volkstum verteidigte gegen ein auch damals usurpatorisches Rom. Auch diese Einzelskulptur, eine Kolossalstatue von über 6 m Höhe, lehnt sich an die Architektur an: sie wird vor dem Mausoleum in Spalato aufgestellt werden. Erst dies Totale ermöglicht den Blick auf Meštrović, der seinem Volk die Sage verleiblichen durfte. Ob nur dieser eine Moment ihn hält, ihn und damit eine skulpturale Kunst für Südslawien, dies kann hier nicht entschieden werden. Vielleicht schließt sich an seine eigenwillige Persönlichkeit ein lokaler Barock an, wie einst in schicksalsträchtigerer Kunstwende an den größeren Vorfahren in Rom der europäische. So oder so — für den Westen bietet sie das achtunggebietende Ereignis einer Volkserfüllung, die in der Welt des Körperlichen Ausdruck fand.

Dr. Oskar Schürer

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



IVAN MESTROVIĆ. STATUE EINES REDNERS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VINCENT VAN GOGH. BAUER MIT STROHHUT

DIE ZEICHNUNGEN VAN GOGHS

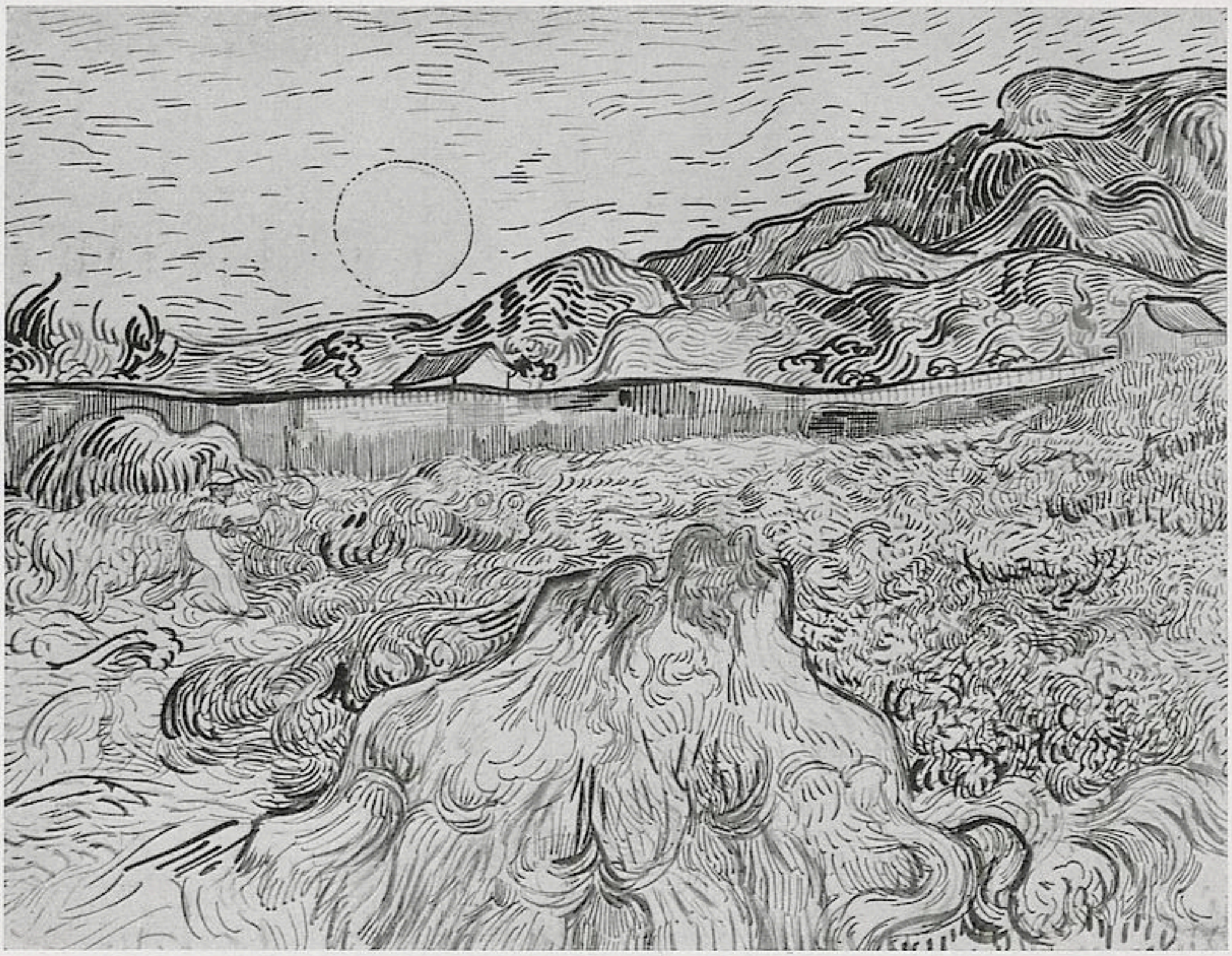
ZUR AUSSTELLUNG IN DER KUNSTHANDLUNG OTTO WACKER, BERLIN

In Berlin, wo die Kunsthandlungen aus dem Boden schießen, hat sich der neue Kunstsalon Otto Wacker mit einer bemerkenswerten Veranstaltung eingeführt. Zum ersten Mal seit über 20Jahren bekommt man in Europa eine so große Ausstellung von Zeichnungen van Goghs zu sehen. Durch die Unterstützung des bekannten holländischen Van-Gogh-Forschers De la Faille, der in diesen Tagen das große Katalogwerk herausgibt, konnte eine respektable Anzahl von Blättern aus dem Besitz des Van-Gogh-Neffen, sowie von deutschen und Schweizer Sammlern vorgeführt werden.

Die Blätter geben einen grandiosen Überblick über das Schaffen und die Entwicklung des Künstlers, wie ihn keine Ausstellung der Gemälde verschaffen könnte. Was aber noch mehr bedeutet, ist der tiefe Einblick, den sie in das Wesen dieses Großen tun lassen und die Wichtigkeit dieser Einblicke für die künstlerische Arbeit unserer Tage.

Hier revidiert man erschrocken seine bisherige Meinung über van Gogh. Allzusehr war man immer geneigt, in seinem Werk nur einen einmaligen großartigen Fall manischer Besessenheit zu sehen. Eine nähere Betrachtung dieser sich über ein Jahrzehnt erstreckenden Blätter zeigt zwar eine zur Ekstase neigende jünglinghafte Künstlernatur,—zugleich aber einen Meister, der ehrfurchtsvoll von dem Gedanken der großen Tradition europäischer Kunst ergriffen war. Die Berufung so zahlreicher malerischer Dilettanten

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VINCENT VAN GOGH. KORNFELD MIT MÄHER

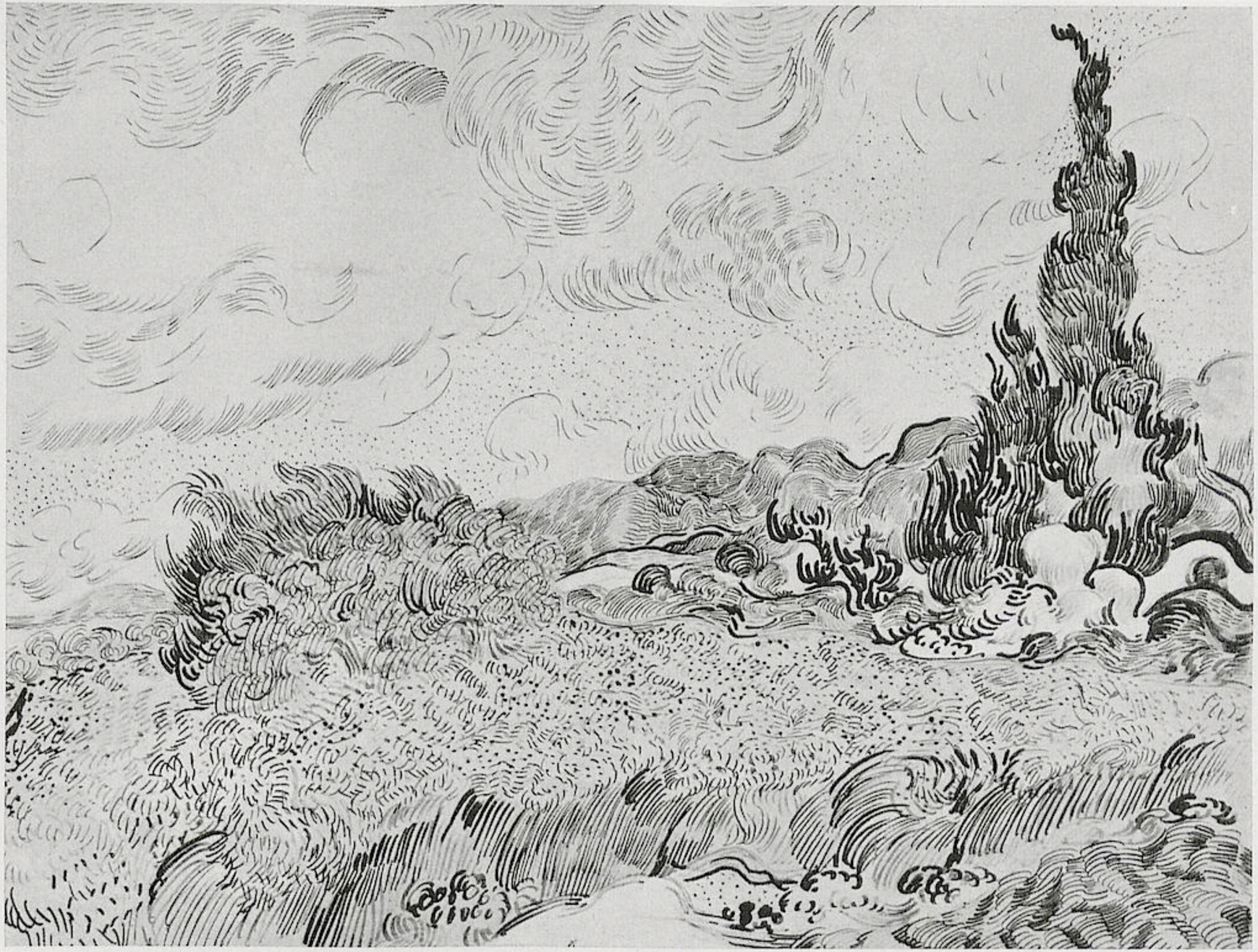
des Gefühls auf van Gogh offenbart sich als ein Akt lächerlicher Respektlosigkeit. Deutlich kann man feststellen, wie sich der Zeichner van Gogh bewußt der Generationenkette einordnet. Sein Werk führt zurück zu Koninck und den großen holländischen Landschaftern des 17. Jahrhunderts, ja in einzelnen Blättern kann man eine Linie bis zu Dürer verfolgen.

So ist es kein Zufall, daß das früheste Blatt der Ausstellung nach der Photographie eines Bildes gezeichnet ist. Es ist „Der Sämann" (1880), der das Milletsche Gemälde in Brüssel zum Vorbild hat. Die frühen Blätter aus dem Haag und Nuenen mit ihrem schweren bäuerlichen Strich wählen ihre Themen unter Bauern, Arbeitern und Armen. Sie sind herb, von einer sorgfältigen erdverbundenen Beobachtung, gänzlich unromantisch und in der Zeichnung noch etwas unsicher. Auch die Landschaften sind trübe und karg. Deutlich spürt man, wie der Künstler mit wachsender Sicherheit der Gegenstandswelt ihre Struktur abringt. Auch Angst ist in diesen Blättern, mit ihrem düsteren Moorland und den winterlichen Hütten. Hoch jagen die Horizonte in den Bildrand hinauf.

Dann kommt 1886 Paris, der Impressionismus und mit ihm Licht und eine unbekannte Heiterkeit. Die Melancholie seiner Heimatjahre verschwindet und er geht für Augenblicke fast ganz in diese fremde Welt ein.

Aber bald verläßt er diese Stadt. 1888 kommt er in die Provence, wo eine glühende antikische Sonne sein Wesen zur Reife und Entfaltung bringt. Ein innerer Dualismus führt zu fürch-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KORNFELDER
MIT ZYPRESSEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VINCENT VAN GOGH. DIE KARTOFFELESSER

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VINCENT VAN GOGH. GARTEN VOM ELTERNHAUS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VINCENT VAN GOGH. KANAL

terlicher Spannung, die seine Schöpfungen explosiv herausschleudert. Seinem Trieb zur Ekstase und zur Selbstvernichtung stemmt sich ein eiserner Wille zur Ordnung, zur Bändigung entgegen. Zuweilen fängt er seine Landschaften ein mit dem organisierenden Blick eines scharfsichtigen Beobachters und Fernblicke in der Zeichnung erscheinen wie der Zellenschnitt eines mikroskopischen Präparats.

Dann wieder flammt eine brüllende Sonne oder wild wuchernde Gewächse zerstörerisch durch das Gebilde. In den seltenen Augenblicken der Spannungslosigkeit wirken die Blätter kunstgewerblich, ornamental, fast leer. In den seltenen des federnden Gleichgewichts entstehen schwebende Blätter, von chinesischer Anmut wie die Brüche von Arles.

Gegen Ende überfällt ihn brausend eine ekstatische Seligkeit. Kornfelder werden zu brandender Gischt, die Zypressen flackern wie Flammenschwerter zum Himmel und einem Begnadeten sind tausend Sonnen aufgegangen. Bruno E. Werner

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DREI UNBEKANNTE BILDNISSE VON FERDINAND VON RAYSKI

Auf seiner Reise durch Süddeutschland hatte Ferdinand von Rayski während seines Würzburger Aufenthalts im Jahre 1837 ein Verzeichnis seiner Werke angelegt. Darin kommt unter Nr. 13 das Bildnis eines Fürsten Taxis vor, das mit einem Zusatz als Kniestück bezeichnet ist. Das Gemälde war bisher verschollen. Weder Sigismund noch Grautoff kennen es.

Auf Grund von umständlichen Nachforschungen ist es der Gemälde-Galerie Carl Nicolai, Berlin W. 10, geglückt, nicht allein dieses Bildnis wieder aufzufinden, sondern dazu noch das Gegenstück zu entdecken, welches die Gemahlin des dargestellten Fürsten wiedergibt. Aus dem gleichen Besitz kam weiter das Bildnis des Schwiegervaters des Fürsten Taxis zum Vorschein, welches, um alle Zweifel über die Autorschaft zu beheben, mit dem Mühlstein und den ineinander verschlungenen Initialen F. v. R. bezeichnet war. Nach Grautoff hat Rayski diese Signatur vor der bekannten mit den Hundeköpfen, d. h. vor dem Jahre 1840 angewandt. Bilder mit dem Mühlstein-Zeichen sind sehr selten. Alle drei Gemälde haben gleiche Größenmaße (126 cm hoch, 96 cm breit), so daß man annehmen kann, daß sie ursprünglich für die Ausstattung eines Raumes gemalt waren und sich einer Galerie von Familienbildnissen einfügten. Auch in der Haltung der Dargestellten und in deren Blickrichtung liegen Entsprechungen vor, welche die Vermutung rechtfertigen, daß diese Porträts mit Rücksicht aufeinander komponiert waren.

Graf Karl von Einsiedel, der als sächsischer Gesandter in München eine bedeutende gesellschaftliche Rolle gespielt hatte, erscheint als eleganter Sechziger, den Beschauer in der Haltung des lebhaften, der Situation gewachsenen Diplomaten anblickend. Die ungemeine Frische der Auffassung setzt genaueste Bekanntschaft und ein beiderseitiges Eingehen auf die jeweiligen Absichten der Haltung und der Darstellung zwischen Künstler und Modell voraus. Mit der Familie der Grafen von Einsiedel verknüpften den Maler seit seiner Jugend enge Bande, war doch bei seiner Taufe ein gewesener Leutnant Einsiedel Pate gestanden. Auf Grund von Familiennachrichten steht es fest, daß Graf Karl 1831 — 38 in Würzburg und 1838 bis zu seinem Tode im Jahre 1841 bei der Familie seines Schwiegersohns in Nürnberg lebte. In einer von diesen beiden Städten muß die Modellsitzung stattgefunden haben.

Den Prinzen Carl Theodor von Thurn und Taxis hat Rayski in der Uniform von dessen bayerischem Chevauxlégers-Regiment gemalt, als dessen Chef und Inhaber vor der Front seiner Truppe stehend. Barhaupt, den Raupenhelm in der Hand, erinnert er lebhaft an Rayskis Bildnis des Obersten von Berge, jenem Prachtstück der Dresdner Gemälde-Galerie aus dem Jahre 1831. Da laut der vorliegenden Biographie dieses Mannes (als Manuskript gedruckt München 1869) sämtliche Ordensdekorationen nach dem Jahre 1837 fehlen, ergibt sich mühelos mit dieser Zahl der terminus ante quem. Neben den Linien kriegerischen Mutes hat Rayski seinem Modell deutlich jene liebenswürdigen Züge verliehen, welche das Bild zu einem angenehmen Freunde werden lassen. Viel freier als das vom Auftraggeber ursprünglich wohl beabsichtigte Repräsentationsstück, stellt dieses Werk einen Höhepunkt der Malerei im glanzvollen Schaffen des Meisters dar.

Die Gemahlin des Fürsten, die Prinzessin Julie, eine geborene Gräfin von Einsiedel und die Tochter jenes Mannes, welchen das erstbesprochene Bildnis darstellte, erscheint in weißem, ausgeschnittenem Atlaskleid. Im Hinblick auf die Charakterisierung der Persönlichkeit gegenüber dem Bildnis des Prinzen die schwächere Leistung, wie immer bei Rayski, ist dieses Damenbildnis einzigartig prachtvoll durch eine ganz wunderbare Stoffbehandlung und seelische Durchdringung. In diesem Punkte sucht das Gemälde seinesgleichen innerhalb des Gesamtwerkes.

Wiewohl diese beiden letzteren Bilder nicht bezeichnet sind, liegen sie sowohl durch die Familienüberlieferung, wie durch die Eindeutigkeit der künstlerischen Handschrift unbedingt fest. Für die Formgebung der stets behandschuhten Hände lassen sich bis in die Einzelheiten der Fingerhaltung hinein Analogien genug im anerkannten Opus des Künstlers finden. Auch bei

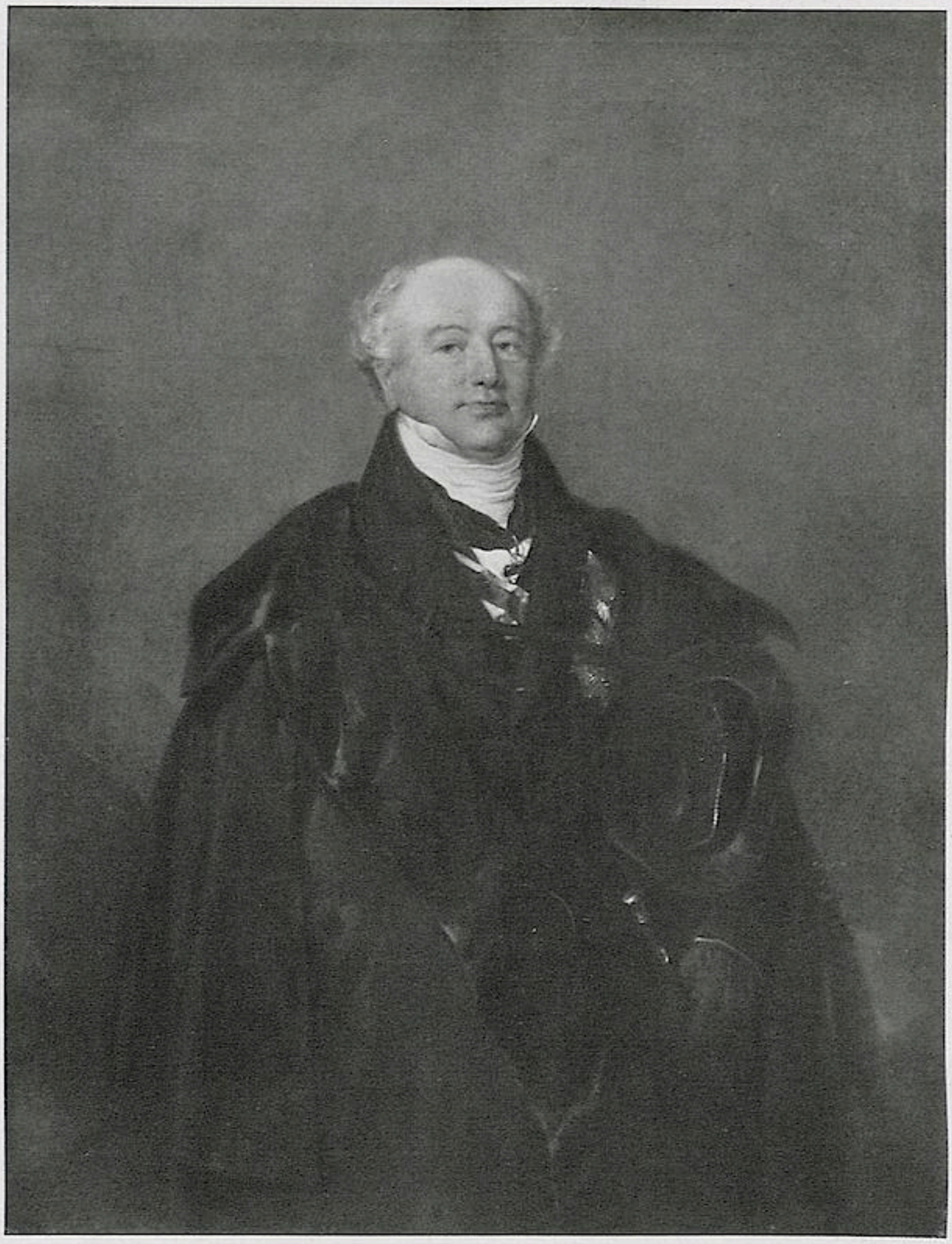
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. VON RAYSKI. KARL THEODOR PRINZ VON THURN UND TAXIS
Städtische Galerie Nürnberg

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. VON RAYSKI. JULIE PRINZESSIN VON THURN UND TAXIS
Städtische Galerie Nürnberg

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



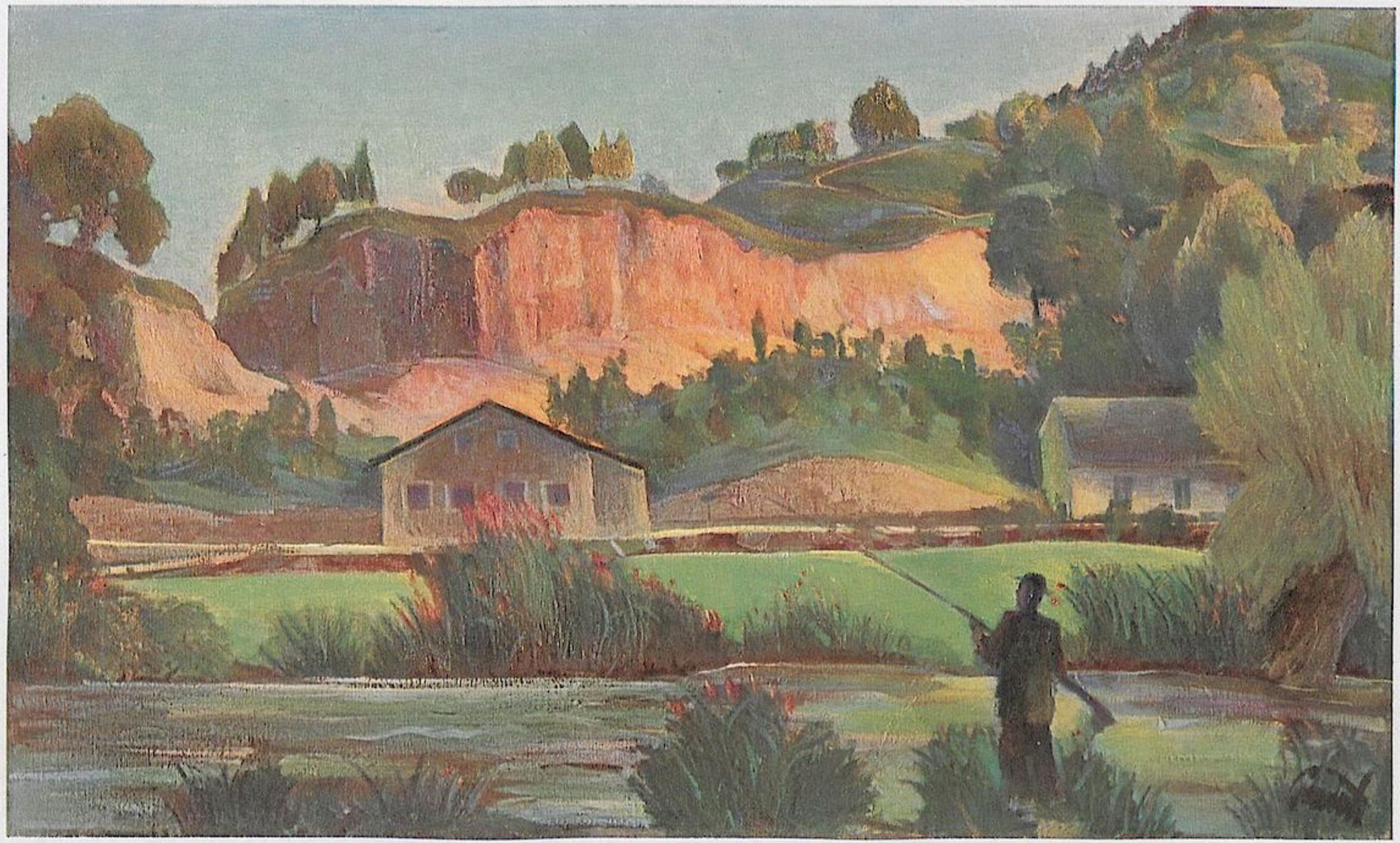
F. VON RAYSKI. GRAF KARL VON EINSIEDEL
Kunsthalle Bremen

der offenkundigen Tendenz, die ruhigere Repräsentationshaltung des Bildnisses zu durchbrechen und sie zu verlebendigen, lassen sich bei gesicherten Werken zahlreiche Parallelen beibringen.

Nicht wenig zu der imposanten Wirkung dieser Bilder tragen die dargestellten Menschen bei, in welche sich der Künstler ausgezeichnet einzufühlen verstanden hatte. Wenn sie ihre Zustimmung zu einer solchen jugendlich beschwingten Darstellung ihrer Persönlichkeit gegeben hatten, so ist diese Genehmigung wohl darauf zurückzuführen, daß sie in dem Maler gleichzeitig den Standesgenossen und den Künstler respektierten und sich leicht von dessen warmblütiger Begeisterung mitreißen ließen.

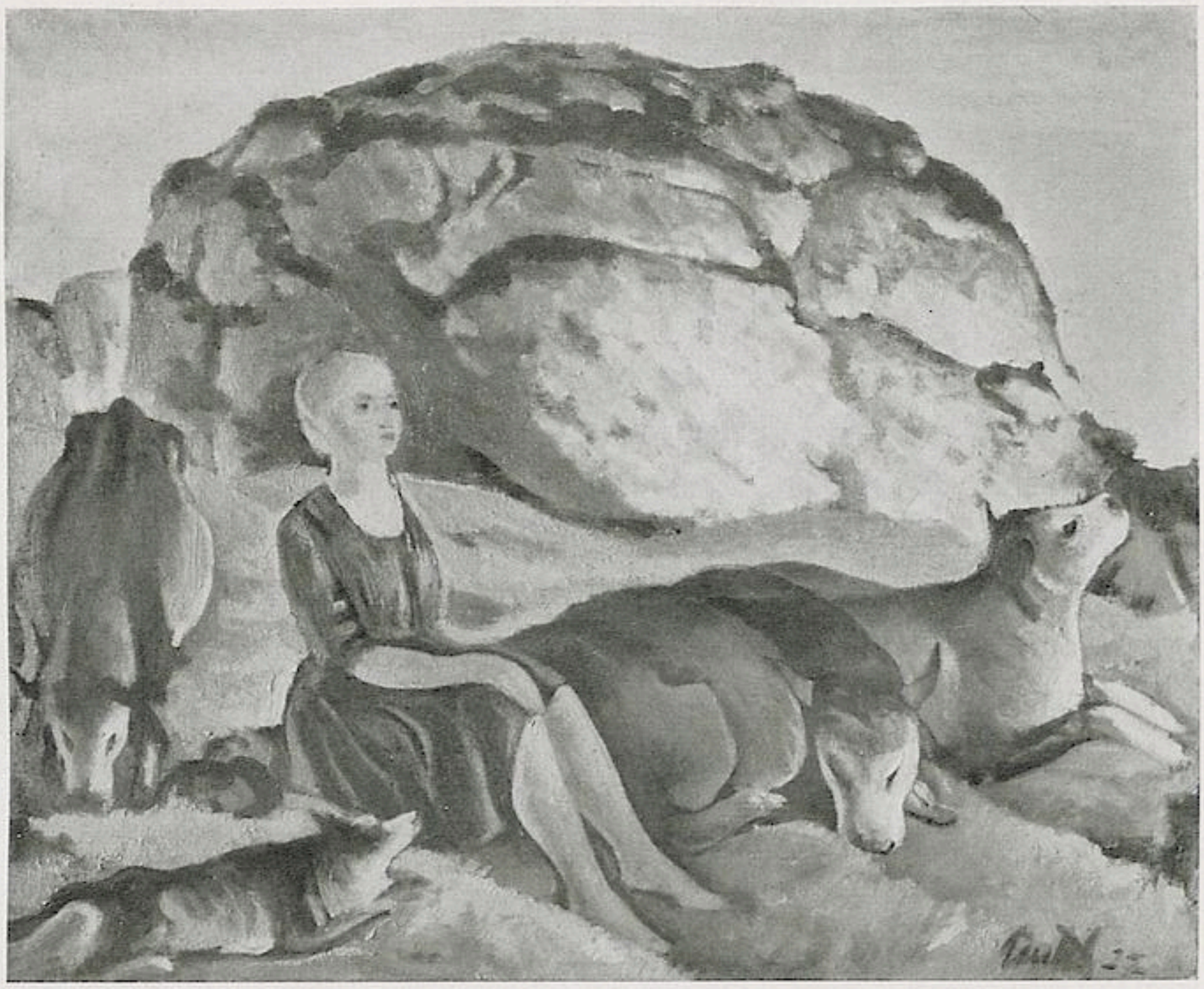
In genialer Weise den späteren Impressionismus vorausnehmend, gehören die drei mit diesen Zeilen erstmalig in die Literatur eingeführten Werke zu den besten Bildnisschöpfungen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Vor jener stolzen Reihe Rayskischer Werke, welche die Dresdner Gemäldegalerie besitzt, bestehen sie qualitativ auf das beste. W. A. Luz

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTHER TEUTSCH. DER STEINBRUCH

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTHER TEUTSCH. MÄDCHEN INS TAL BLICKEND

ZU DEN BILDERN VON WALTHER TEUTSCH

In den Ausstellungen der Münchner Neuen Secession fällt seit einer Reihe von Jahren die künstlerische Persönlichkeit von Walther Teutsch auf. Dieser Maler, der aus Siebenbürgen stammt und bei Hugo von Habermann an der Münchner Akademie studierte, ist seit einiger Zeit Lehrer und Professor an der Münchner Kunstgewerbeschule und hat, wie ich höre, auch mit seiner kunstpädagogischen Tätigkeit starke Erfolge, obwohl er m. E. eher an eine Akademie gehörte als an eine artistische Lehranstalt, bei der es um angewandte Kunst geht.

Soll ich die Eigenart von Walther Teutschs Werken kennzeichnen, so muß ich sagen, daß zunächst die Landschaft die Grundmelodie seines Schaffens angibt und bedeutet. Abgesehen von den Bildnissen, die meist vor neutrale Hintergründe gesetzt sind, steht alles, was Teutsch malt, im Licht, im Freien. Vielleicht ist es nicht ohne Einfluß und Belang gewesen, daß Teutsch entscheidende Jahre seiner Entwicklung, Jahre, die ihm aus chaotischem Ringen den Weg ins Freie, den Aufstieg zeigten, in einer der schönsten und interessantesten, den Maler vor die mannigfaltigsten Probleme stellenden Landschaft erlebte, dies war in Murnau. Den Staffelsee, die bayerischen Vorberge, die aus der reich bewegten Hochebene aufsteigen, das Moor mit seinen verschiedenartigen Bildungen und Färbungen hat Teutsch auf einem seiner früheren Gemälde gewissermaßen als eine Synthese der Murnauer Moorlandschaft gegeben; er hat sie nicht gemalt, wie sie ist, sondern wie sie scheint, dem Auge des Künstlers erscheint,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zusammengebaut aus ihren Elementen, farbig ungemein wirksam, vielleicht auch ein wenig „literarisch“, was heute in Kreisen gewisser radikaler, absoluter Maler als ein Tadel gilt, von Teutsch aber in keinem Fall so empfunden werden kann. Denn im Grunde ist alle deutsche Malerei von Albrecht Altdorfer über Adam Elsheimer zu Emil Lugo und Hans Thoma in diesem Sinne „literarisch“, und Walther Teutsch wäre damit Glied in einer stolzen Kette großer Persönlichkeiten und Meister. Das Literarische, von dem ich sprach, kann möglicherweise darin erblickt werden, daß Teutsch niemals seine „leere“ Landschaft, nie die urtümliche Landschaft oder die Landschaft als Stilleben malt, wie es die Impressionisten taten, sondern daß er die Landschaft beseelt, daß er sie sogar, wie man das früher hieß, „staffiert“. Man sieht Gebäude, Menschen, Tiere auf seinen Landschaften, alles in gewissem Sinne primitiv dargestellt, gleichwertig, elementar — es wächst hinein, hinauf in eine kosmische Anschauung der Welt, der Natur, der Dinge; eine pantheistische Welle flutet, vielleicht unbewußt, über die Bilder von Walther Teutsch.

Der Künstler selbst wird sagen: Ich will vor allem so gut als möglich malen. Daß ich ein Mensch von besonderer Empfindung und von ausgesprochener Eigenart bin, das wird sich dann ganz von selbst ergeben. In der Tat ist es so. Teutsch hat im Verlaufe der beiden letzten Jahre rein malerisch, fast bin ich versucht zu sagen: rein maltechnisch einen entscheidenden Sprung nach vorwärts getan. Einer etwas breiteren, die Binnenbezirke der ausgeteilten Farbflecke nicht mehr besonders differenzierenden Malweise, die er bis dahin pflegte, entsagte er und bohrte sich ein in die Ergründung der

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH. FAMILIENBILD

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH. FÖHNIGER TAG

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH. WINTERSAAT

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH. FRAUEN BEI DER KREUZIGUNG

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Geheimnisse der Valeurs, der Helligkeits- und Dunkelheitswerte innerhalb der einzelnen Farben; es ist das Geheimnis der hohen malerischen Qualität französischer Bilder. Teutsch ist darüber zu merkwürdigen Resultaten gelangt, und aus der Umwelt der verschiedenen Ausstellungen, in denen man im letzten Jahre Bilder von Teutsch sah, fielen sie ordentlich heraus: etwas Schwingendes und Klingendes war in ihnen, nicht aber wie von Musik, sondern wie von einer geschmeidigen Florettklinge, etwas Fechterisches sozusagen, Esprit, der das Handwerk durchdrang und überwand.

Über diesem Experimentieren und seinem Gelingen wäre mancher andere ein einseitiger Doktrinär, ein Theoretiker, ein Nur-Maler geworden, der die Stimmung, die vom Bildinhalt kommt, verleugnet oder gering geschätzt und damit gewissermaßen seine ganze Vergangenheit negiert hätte. Bei Teutsch verhält es sich nicht so. Das Motiv spricht ihn an, wird ihm Stimmungsträger, bestimmt den malerischen Ausdruck. Er hat z. B. von der Eichstätter Landschaft, vom Eichstätter Stadtbild starke Eindrücke und Anregungen erfahren. Ein Haus, das er in klassisch edler Malerei hinsetzt, ist nicht ein beliebiges Farbproblem, sondern man verspürt, wie da etwas Persönliches, Erlebtes mitspricht. Und so ist es auch, wenn er eine Familie im Gartengrün, eine biblische Szene oder Begebenheit malt. So ist es besonders bei seinen Bildnissen, die viel inniger, empfundener, naturhafter, menschen-naturhafter sind, als sie einem Berufsporträtisten gelingen können, der seinerseits Teutsch in jeder Bildnisgeschicklichkeit überlegen sein mag. Immer auch verspüre ich, selbst bei den kleinsten Formaten, den Zug des Künstlers ins Monumentale, seinen Wunsch, einmal eines seiner Bilder al fresco zu malen. 1922, auf der Deutschen Gewerbeschau in München, fand man ein Fresko von Teutsch; es war ein Versuch, interessant, eindrucksvoll — aber um wieviel besser würde Teutsch heute vor einer solchen Aufgabe bestehen, nachdem er inzwischen Meister seines Handwerks, seiner Kunst geworden! Wolf

DIE ZWECKMÄSSIGKEIT DER KUNST

Seit Kant gilt als Hauptsatz der Ästhetik, daß die Kunst „zwecklos gefallen“ solle. Das ist ja nun gewiß richtig, wenn man unter „Zweck“ etwas ganz roh Praktisches versteht. Aber man übersieht dabei, daß die Kunst einen tief inneren Zweck hat, daß sie durchaus nicht nur ein sinnloses Spiel mit Formen ist. Kunst ist das große Mittel der seelischen Verständigung unter den Menschen, sie ist die Brücke von Herz zu Herz. Wenn in uns chaotisch, unruhig, gärend ein Gefühl entsteht, so gibt es für mich nur eine Möglichkeit, dies Gefühl den anderen Menschen verständlich zu machen: ich kristallisiere dies Gefühl, ich presse es hinein in Linie, Ton, Gestalt. Jetzt erst kann das Unsagbare gesagt werden, das Zarteste ans Licht treten. Kunst hat also diesen unendlich wichtigen „Zweck“: Klärung des Inneren, Mitteilung des Geheimsten. Ohne die Kunst ständen wir einander hilflos gegenüber, das Seelenhaus mit seinen Schätzen bliebe verschlossen. Das ist die feine praktische Bedeutung der Kunst: Licht flutet auf, das von dem intimsten Geschehen des Ich erzählt. Nur durch die Kunst öffnet sich das Wesen, der verborgene Kern, das Tiefste und Letzte.

Rudolf von Delius

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI SCHMID

Wie es Musiker gibt, schaffende und nachschaffende — „Musikanten“ möchte man sie nennen —, denen im reinen Wohllaut des klar und sicher geformten Tones und der Melodie die Seele ihrer Kunst beschlossen liegt, fernab aller gedanklichen und gefühlsmäßigen Belastung — so muß man auch in der bildenden Kunst gewisse Grundtypen voneinander scheiden: einen Typus, dessen künstlerische Antriebe sich vor allem in der liebevollen Behandlung des malerischen Oberflächenscheins, im Betonen der rein handwerklichen Momente seiner Kunst erschöpfen, und einen anderen, der, aus geheimen Hinter- und Untergründen des Seelischen kommend, Farben und Formen nur als die sichtbaren Gleichnisse für völlig Unsichtbares auf die Fläche setzt. Natürlich treten diese beiden Künstlerarten höchst selten in unvermischter Reinheit auf; aber es ist gut, wenn man sie in ihren Besonderheiten kennen und unterscheiden lernt, sonst sind Fehlurteile und kritische Ungerechtigkeiten kaum zu vermeiden.

Auch einem Maler wie Willi Schmid würde man nicht gerecht werden, wollte man ihn mit jenem absoluten Malertyp verwechseln, dem nicht nur die Impressionisten des vorigen Jahrhunderts, sondern auch bedeutende Künstler früherer Zeiten, z. B. manche Holländer des 17. Jahrhunderts zuzurechnen sind. Denn wie sehr auch immer Willi Schmid mit einem starken Sinn für ganz bestimmte malerische Tonwerte begabt ist, eigentlich hat er doch gar nichts mit einer Malerei im Sinne absoluter Farbkultur gemein. Dieser junge Münchner Künstler, der in den letzten Jahren eine erstaunliche, stetig ansteigende Entwicklung durchgemacht hat, möchte mit malerischen Mitteln (nach seinen eigenen Worten) zum „Grunde“, zum „Wesen“ kommen. Daher sein Drang nach Überwindung der Farbmaterie, nach Auflösung der Greifbarkeit des Pinselstrichs, daher auch sein Arbeiten in einer gemischten Öl-Temperatechnik, die nur wenige zarteste Konturen kennt, am liebsten die Sinnlichkeit der Form zu einem gelblichen Phosphoreszieren dämpfend, das hinter dunklen, braungrünen Schleiern magisch hervorbricht. Dabei wirken Schmids Bilder keineswegs verschwimmend oder kleinlich intim, vielmehr groß, oft monumental wie das stark vergeistigte Bildnis „Mutter und Kind“ oder das auch menschlich ergreifende Selbstporträt mit den schwermütig staunenden Augen oder schließlich die drei trauernden Frauen (Fresko), die sich zu einem Akkord verhaltener Klage auf der Fläche vereinen.

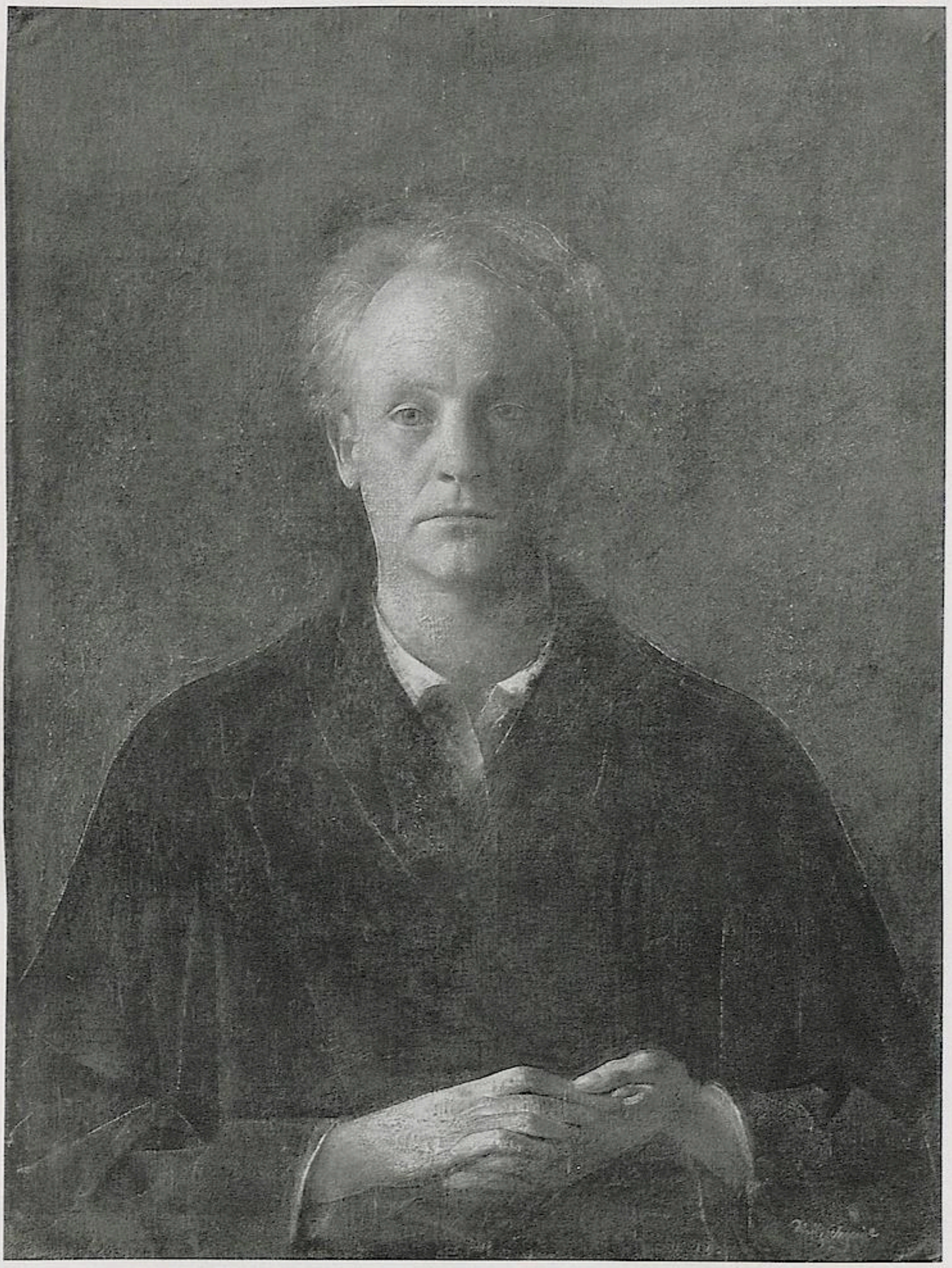
Dieser schwermütige Ausdruckscharakter, der, sollte er zur Manier erstarren, der fruchtbaren Fortentwicklung des Künstlers gefährlich werden könnte, — eine ausgesprochene Mollstimmung (kein dämonisches D-Moll, sondern ein unirdisch weiches B-Moll) ist eigentlich allen Bildern Willi Schmids zu eigen. Auch die ausdrucksschöne „Madonna mit Kind“ lebt in dieser Region gedämpfter Trauer, im Dämmerbereich eines malerischen Sfumato, das von ferne an die träumerisch verklingende Weichheit lionardesker Frauenköpfe gemahnt; nur daß bei Lionardo alle malerischen Tonwerte vornehmlich im Dienst der plastischen Gestaltung stehen, während Schmid die ganze Skala verklingender Farbübergänge allein dem Ausdruck und der Stimmung dienstbar macht. Aber ist es nötig, hier mit kunsthistorischen Vergleichen und Beziehungen zu kommen? Ist es nicht eher erlaubt, überall dort, wo ein Künstler wie Willi Schmid eine betonte Wendung von aller derben Plastik hinweg zur „Musik“, zur musikalisch bedingten Bildform nimmt, von einem charakteristisch deutschen Form- und Kunstcharakter zu sprechen? Wurden doch die innigsten deutschen Werke immer als „musikalische“, als Musik des Klanges, des Wortes oder der Linie geboren. Und auch in der Malerei lieben wir nur dort aus voller Seele, wo wir ein Gleichnis für Musikalisches finden. Willi Schmids Bilder haben oft das Unbestimmte, Verklingende eines tönenden Symbols. Die Form verschwebt, aber im Hinübergang aus der Helle des Tages in den mütterlichen Schoß der Nacht entsteht jenes schon entrückte Klingen, das von jeher als die eigentliche Sprache der deutschen Seele gilt.

Reinhold Lindemann

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI SCHMID. MADONNA MIT DEM KIND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

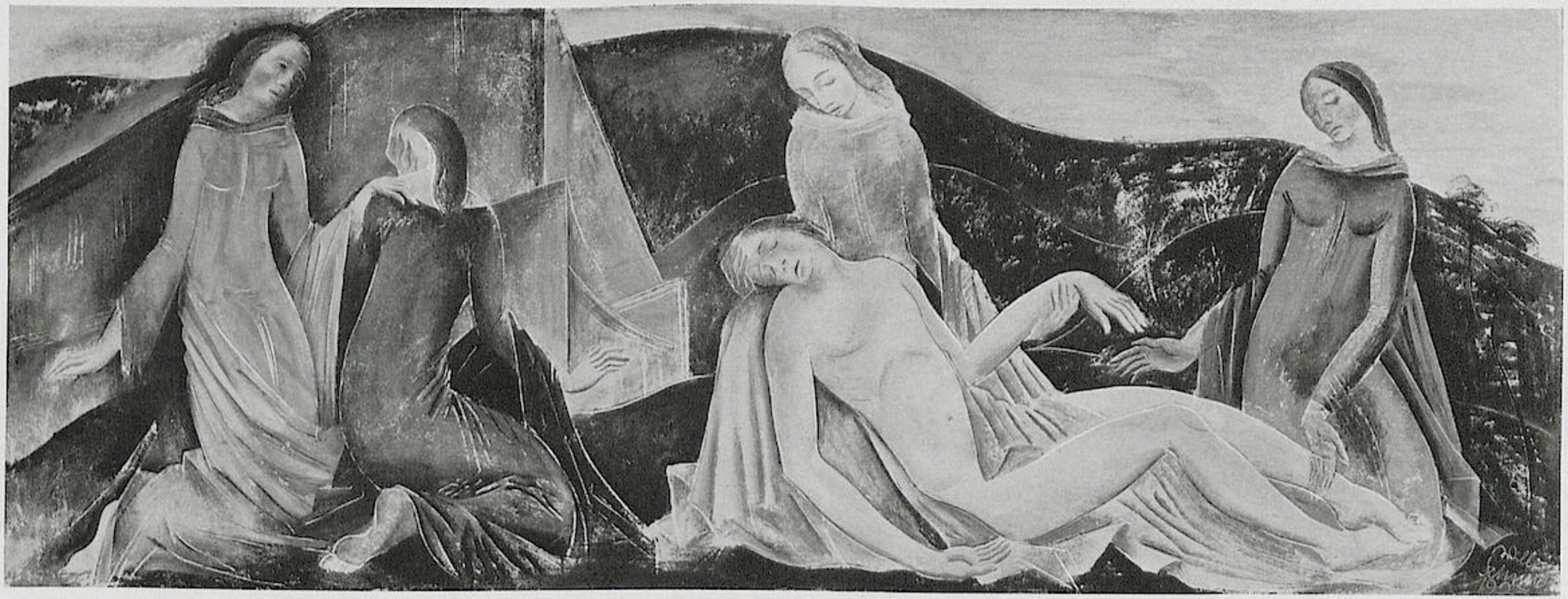


WILLI SCHMID. SELBSTBILDNIS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

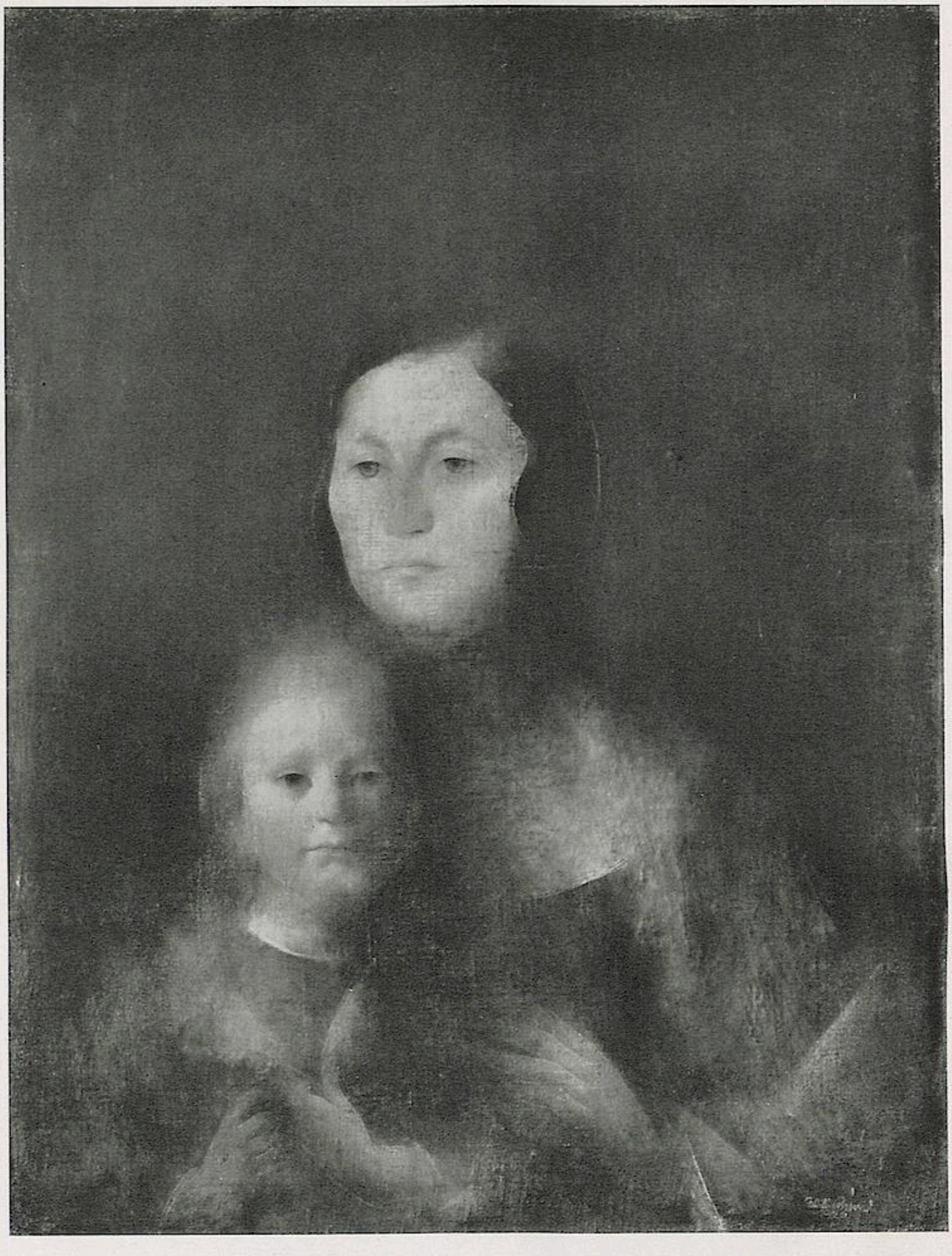
WILLI SCHMID. KOPFSTUDIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI SCHMID. FRESKO „SAMARITERINNEN“

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI SCHMID. MUTTER UND KIND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. VON ESSEÖ. PORTRÄTBÜSTE RUTH SCHAUMANN

DIE BILDHAUERIN ELISABETH VON ESSEÖ

Worin besteht wohl das Geheimnis antiker Plastik, an die wir stets erinnert werden, wo immer das Problem plastischen Schaffens — und sei es auch in Gestalt einer modernsten Schöpfung — uns zu Gesicht kommt? Eine Venus oder eine Jünglingsfigur, die jahrhundertelang auf dem Boden des Meeres gelegen, wird eines Tages an irgendeine Küste gespült; Kopf und Arme fehlen, die Oberfläche des bronzenen Leibes ist vom Spiel der Wasser glatt gerieben worden und aller plastischen Einzelheiten, all der kleinen intimen Wunder des menschlichen Körpers bar — aber siehe! noch in dieser äußersten Zerstörung und Entstellung offenbart das Werk das tiefe Geheimnis einer unvergänglichen Schönheit. Ob man von einer gotischen Plastik das gleiche aussagen könnte oder von einem Bildwerk Rodins, Lehmbrucks, Minnes, bei denen Kraft, Sinn, Ausdruck der bildhauerischen Gestaltung durchaus und fast ausschließlich in den Details der leise oder stürmisch bewegten Oberfläche, der dramatischen Silhouette, dem Pathos verkrampfter oder ausladender Gesten und der oft erzählerischen Drastik ihrer Figuren liegt? Sicherlich nicht. Aber neben dieser einen Hauptmöglichkeit plastischen Schaffens wird es immer wieder jenen anderen, antik gerichteten Formwillen geben, der keinerlei Aktion, keine irgendwie naturalistisch oder unmittelbar geistig betonte Wirkung anstrebt, sondern einzig eine schöne Zuständlichkeit, ein in sich befriedigtes Verhältnisleben der Flächen, Formen und Massen, eine schlechthin notwendige Körperharmonie, die so unzerstörbar die Hauptakzente des Leibes, Becken und Schenkel, Brust und Rücken

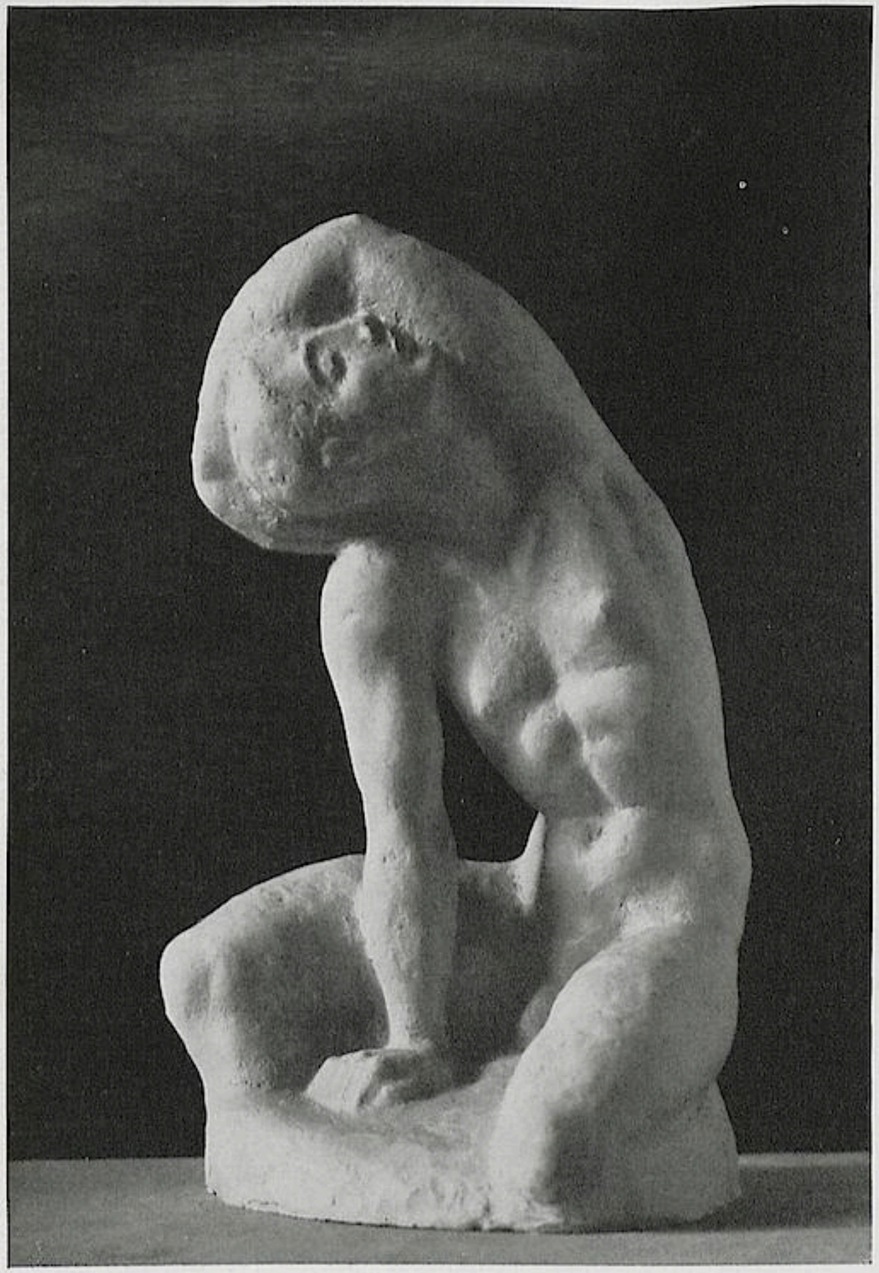
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. v. ESSEÖ. SITZENDE, HAND UNTER KINN

durchzieht, daß das Geheimnis der Schönheit bestehen bleibt, auch wenn der Kopf der Gestalt und die begleitenden Formen der Gliedmaßen fehlen.

Etwas von der schönen Zuständlichkeit, der beglückenden Unschuld und Selbstverständlichkeit antiker Körperharmonie atmen die kleinen, anspruchslosen, aber ungemein persönlich empfundenen und geformten Terrakotten der Bildhauerin Elisabeth von Esseö. Eine letzte äußerste Geschlossenheit des plastischen Aufbaus wird selbst in der kleinsten Statuette von dieser Künstlerin erreicht, absolute, völlig in sich beruhende Gebilde weiß sie so überzeugend zu formen, daß sich ein Hauch vom Zauber reiner ungetrübter Schönheit dem Beschauer zwanglos mitteilt. Freilich ist nie eine glatte, leere, konventionelle Schönheit gewollt, vielmehr eine geheime Gesetzmäßigkeit, die von innen nach außen bis in alle Einzelheiten strahlt und auch das scheinbar Unschöne erfaßt und in die allgemeine Harmonie der Flächen und Massen aufnimmt. Was einmal Maillol, der vielleicht am stärksten in antikem Formbewußtsein wurzelnde Plastiker der Gegenwart, einem oberflächlichen Bekrittler seiner Werke gesagt hat, das könnte auch Elisabeth von Esseö dem zur Antwort geben, der sich an gewissen Derbheiten ihrer plastischen Formgebung stoßen wollte: „Dem Bildhauer geht es einzig um die Harmonie der Körpermassen. Zu der einen Harmonie gehören dicke Beine, zu einer anderen schlanke.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ELISABETH VON ESSEÖ. BEWEGUNGSSTUDIE FÜR STEIN — KAUERNDE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. V. ESSEÖ. TERRAKOTTAFIGUR

Ich hätte auch Figuren mit schlanken Beinen bilden können." Daß die Künstlerin in früheren Werken, wie etwa der ausdruckszarten „Annunziata", eine größere Schlankheit der Formen bevorzugt, ist sicherlich kein Zufall; damals ging es ihr noch um unmittelbaren Ausdruck, linienhafte Beseelung, um erzählerische Rhythmik und Bewegtheit, wie sie sich in den drei Tanzenden mit so köstlich derber Grazie auslebt. In ihren letzten Arbeiten aber strebt die Bildhauerin immer zielbewußter einer reinen, völlig beruhigten Form absoluter Plastik entgegen, die, von allen Seiten gesehen, Sinn und kompositionelle Einheit behält. Daher das Breiter-, Vollerwerden dieser letzten figürlichen Gebilde, die die Künstlerin, ohne Zuhilfenahme irgendwelcher Stützen, ganz frei aus der Terrakottamasse aufbaut, indem sie, in Hohltechnik, die wichtigsten Schwellungen und Wölbungen einer Figur solange von innen nach außen vortreibt, bis sie schlechthin notwendig geformt und gewachsen dasteht, mit jener Harmonie beglückend, die seit den Tagen der Antike als ein hohes, wenn auch nicht als einziges Ziel bildnerischen Schaffens gilt.

Reinhold Lindemann, München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS ADOLF HILDEBRANDS BRIEFEN AN FIEDLER

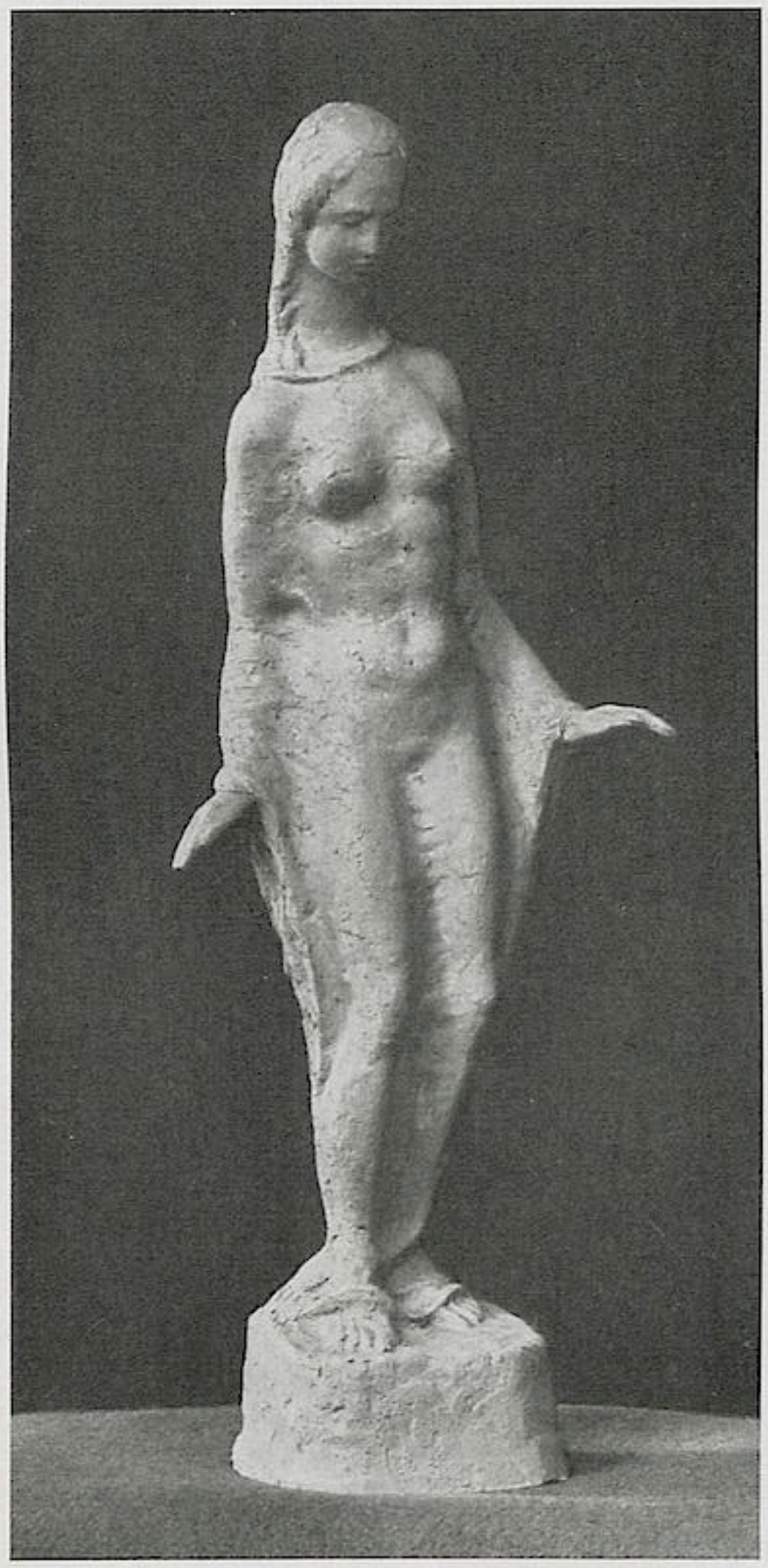
„In der Kunst hat man doch das Leben als Ganzes, während man es nur in Stücken, als Moment von der Hand in den Mund erfährt."

„Die wahre Kunst befreit immer von Allem, was uns das Leben anhängen kann und führt uns direkt vor die Natur zurück; sie hilft uns wieder zu uns selbst zu kommen, oder zwingt uns vielmehr dazu, wenn wir sie begreifen wollen. Es ist nicht Ablenkung oder Zerstreuung unserer Gedanken, die wir ihr zuletzt verdanken können, sondern die höchste Konzentration und Schärfung unseres Denkvermögens der ganzen Welt gegenüber; sie führt uns nicht in ein Gebiet, welches außerhalb der Welt läge und uns diese mit ihren Leiden vergessen ließe, sie steigert nur unsre Natur aus dem Drucke der Welt hinaus zur Betrachtung, zum Verständnis derselben."
(Fiedler an Hildebrand!)

„Mit dem Begriff Genie mag ich nichts zu schaffen haben, es ist ein hohles Ding und heißt was man will. An eine spezielle andere Tiergattung Genie hab ich nie geglaubt."

„Was die Augen betrügerisches Volk sind! Wenn man sie nicht am Kragen hält, gestehn sie nicht die Wahrheit. Es handelt sich immer um ein Stück Zwangsarbeit, bis sie ehrlich werden. Und solch ein Blick dann, hei, wie ist man obenauf. Dann staunt man über seine Eselei, man glaubt an die Zauber des Don Quichotte, die einem Alles verhexen und nur selten die Natur von Angesicht schauen lassen."

„Ich glaube daß im Einzelnen die Realisten auch künstlerisch verfahren, soweit der Vorgang unbewußt ist, während beim Verbinden größerer Massen, wobei sie mit Bewußtsein vorgehn, sie sich gegen den natürlichen Vorgang sträuben und die künstlerische Verknüpfung meiden. Beim Erfassen des Einzelnen können sie aber garnicht anders, nur gestehn sie es sich nicht ein. Sie sind inkonsequent und sind schlechte Psychologen. Es bleibt auch immer zweierlei, was einer theoretisch denkt und was er macht. Besonders bei den Künstlern, es steht sogar oft im Widerspruch."



E. v. ESSEÖ. ANNUNZIATA. TERRAKOTTA

„Ich sehe immer deutlicher, wie alle Phantasie mit einer gegebenen Situation rechnen muß, um ganz real zu werden. Irgend ein Etwas künstlerisch zu gestalten, heißt eben das Etwas zur Erscheinung bringen, aber das Etwas muß gegeben sein, weil sonst die Unbeschränktheit der Phantasie die Richtung nimmt und weil der direkte Lebensanschluß fehlt, welcher die Kunst als eine natürliche Konsequenz erscheinen läßt."

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GIOVANNI GIACOMETTI. SELBSTBILDNIS

GIOVANNI GIACOMETTI

Am 7. März wird der Schweizer Maler Giovanni Giacometti seinen sechzigsten Geburtstag feiern, und man wird sich bei dieser Gelegenheit daran erinnern, daß er zu den Hauptvertretern der Schweizer Malerei der letzten Jahrzehnte zählt. Die beiden aus dem Kanton Bern stammenden Maler Max Buri und Cuno Amiet und der aus Stampa im Bergell gebürtige Graubündner Giovanni Giacometti sind die bekanntesten Namen der Schweizer Malergeneration, die zu Anfang unseres Jahrhunderts die künstlerische Reife erlangte. Ihre künstlerische Wesensart konnte in einer ganz besondern Aufgabe zur Geltung kommen, welche die Zeit ihnen stellte: in gewissem Sinne ein Gegengewicht zu der übermächtigen Eigenart von Ferdinand Hodlers Kunst zu schaffen. Diese hatte gerade um die Jahrhundertwende in der schweizerischen Malerei eine unbestrittene Vormachtstellung erlangt; sie bestimmte das künstlerische Urteil

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

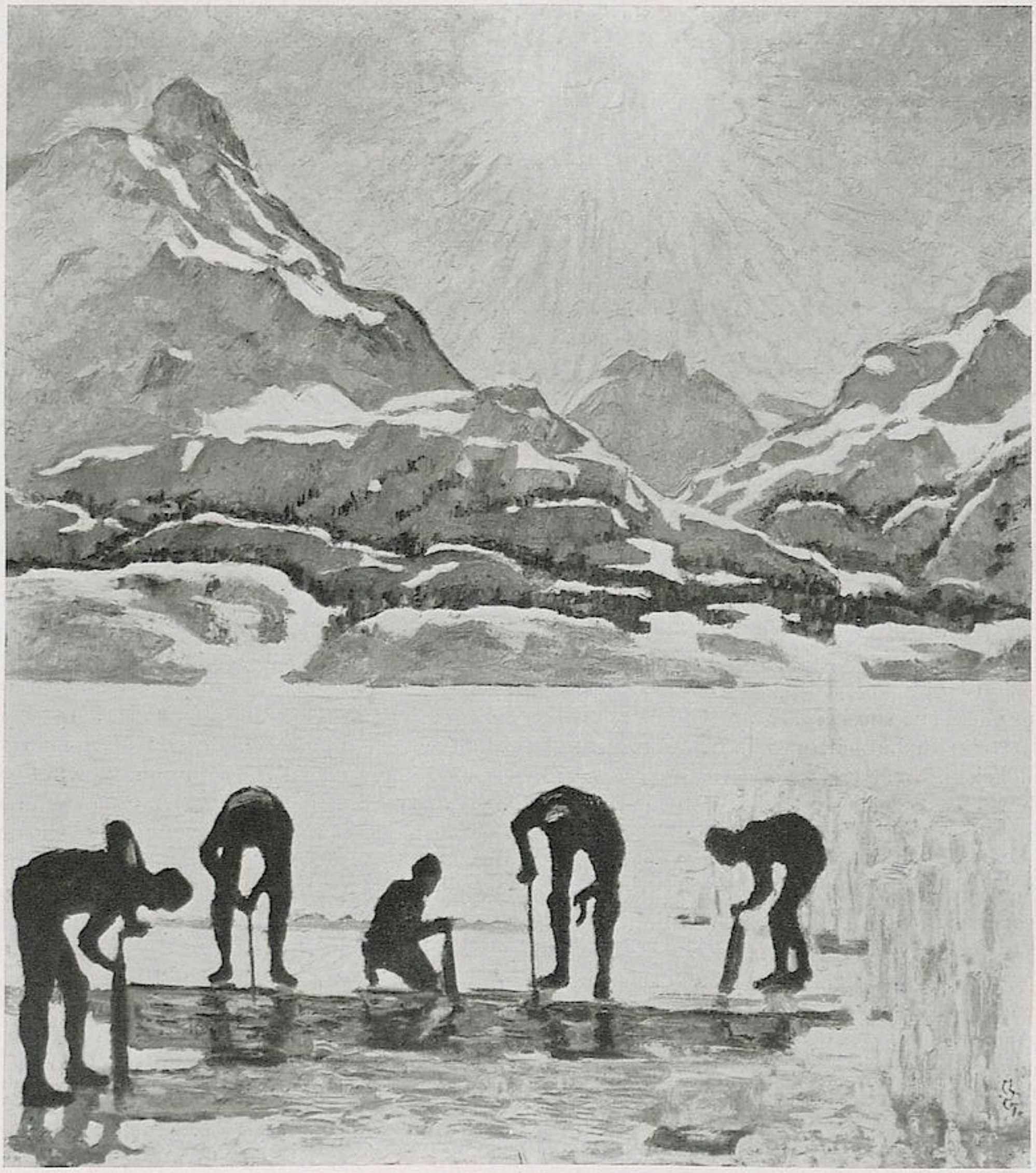
während vieler Jahre und wirkte stark und fast unentrinnbar auf die jüngeren Talente. — Max Buri hat unbeirrt und bestimmt seine charakterisierende und dabei farbenfrohe Figurenkunst gepflegt; das Heimatliche fand in seinen Darstellungen aus dem Bauernleben starken, bodenständigen Ausdruck. Cuno Amiet hat der Ausdruckskraft von Hodlers Konturzeichnung und Komposition mit der ganzen Ursprünglichkeit eines künstlerischen Temperaments den Reichtum der Farbe und den Reiz rein malerisch gesehener Landschaftsdarstellung und Figurenkunst gegenübergestellt. Das Heimatliche lebt auch in der Malerei Cuno Amiets, wenn es darin auch nicht einen Hauptfaktor der künstlerischen Wirkung darstellt. Um so bestimmender wirkt es sich in Giacomettis Malerei aus, die in bestem Sinne als heimatliche Kunst gelten kann.

Vielleicht darf man Wesensart und Bedeutung von Giovanni Giacomettis Kunst dahin charakterisieren, daß sie den Sinn für das Heimatliche mit der Lösung malerischer Probleme, wie sie die letzten Jahrzehnte stellten, verbindet. Damit ist vor allem auch ausgedrückt, daß dieser Künstler das Heimatliche nicht im Gedanklichen, im Sinnbildlichen, im Literarischen zu formulieren sucht. Gewiß ist er eine poetische Natur, gewiß sind in seiner Malerei immer wieder dichterische Stimmungsmotive zum Ausdruck gekommen; aber sie wurden immer dem Malerischen untergeordnet. So hat auch der starke Einfluß, den das Vorbild und die Freundschaft Giovanni Segantinis auf ihn ausübten, seinen Bildern zuzeiten wohl eine lyrisierende Naturstimmung gegeben, nicht aber den sinnbildlichen und beinahe naturphilosophischen Gehalt, den Segantini insbesondere seinem berühmten Triptychon „Werden-Sein-Vergehen“, den drei großen, mit menschlichen Gestalten belebten Engadiner Landschaften, gegeben hat. Segantini hat mutig die persönliche Loslösung vom städtischen Kunstkreise zur Tat werden lassen und seine Staffelei hoch oben in den Graubündner Tälern aufgestellt, die damals dem allgemeinen Verkehr kaum erst erschlossen waren. Giovanni Giacometti ging weiter; er wandte konsequent und großzügig die Erkenntnisse und Forderungen der impressionistischen Landschaftsdarstellung auf die alpine Welt an. So malte er zuerst in pointillistischer Technik, um die strahlende Helligkeit der Natur, die ihn umgab, auf die Leinwand zu bannen. Dann kam er dazu, die malerischen Mittel zu konzentrieren, seine Bilder aus wenigen, massig zusammengeballten Farbflächen und aus starken Lichtkontrasten aufzubauen.

Vor allem aber führte er ein Element in die impressionistische Malerei ein, das Schule gemacht hat: Die Beobachtung der Hochgebirgslandschaft durch das Medium der klaren Höhenluft, die dem Farbigen eine ungewohnte Intensität und Leuchtkraft gibt. Schon bei Segantini finden sich auf einigen Bildern die sonnigklaren, von tiefen Schatten begleiteten Farben; Giovanni Giacometti hat viele Landschaften in leuchtenden, klaren Farben gemalt. Überrascht steht man vor seinem schönen „Selbstbildnis in Schneelandschaft“, wo Gesicht und Haare mit einem farbigen Reichtum dargestellt sind, der unmittelbar die Erinnerung an die klare Luft des winterlichen Engadins weckt.

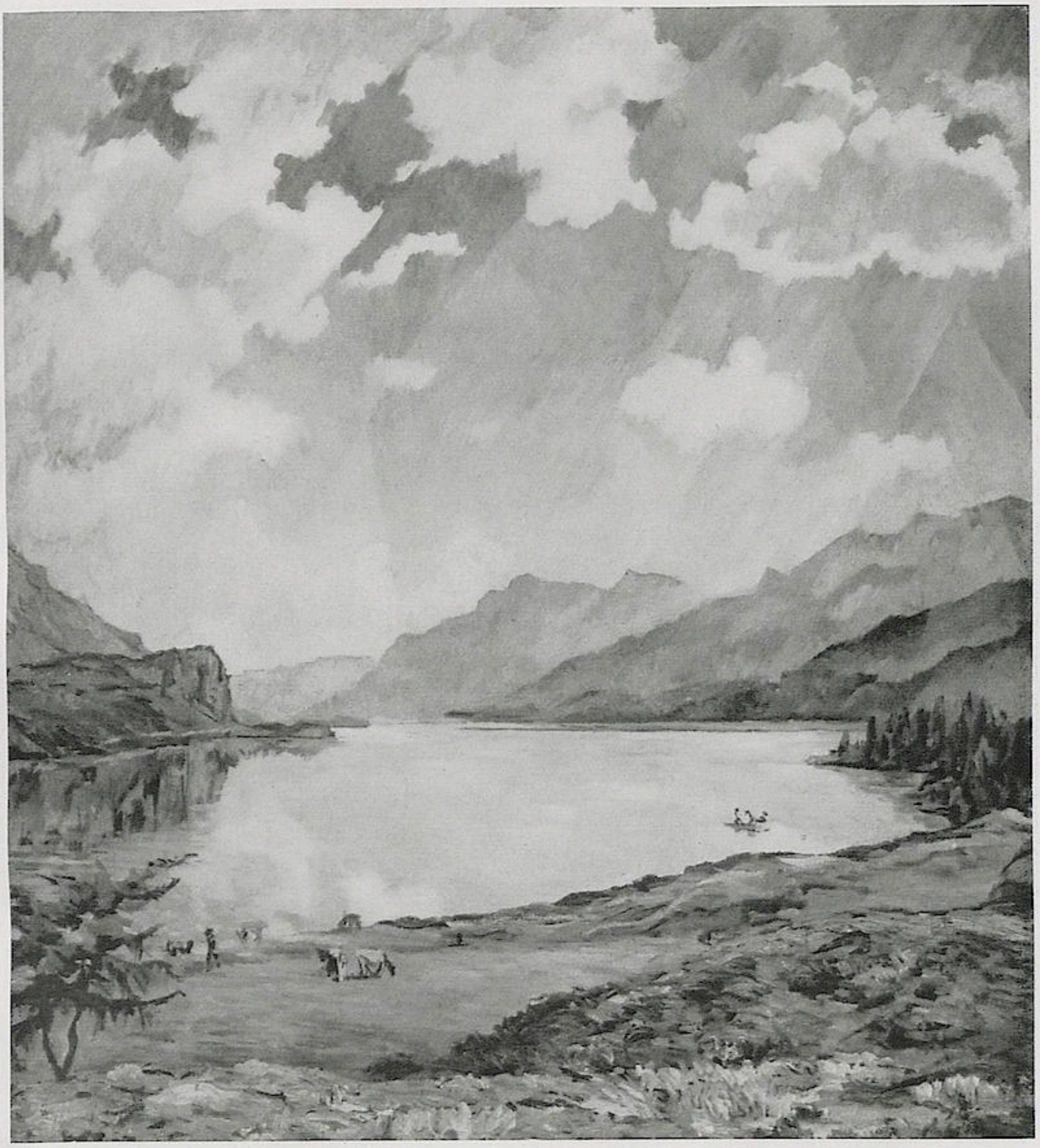
Die Bilder, welche Giovanni Giacometti in den letzten Jahren an die Ausstellungen gesandt hat, zeigen eine gelöste, beruhigte Haltung. Als er 1924 bei der elften Ausstellung der Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten im Züricher Kunsthaus Präsident der Jury war, stellte er einen „Herbstmorgen“ aus, der von reicher und froher Farbenstimmung erfüllt ist. In der sechzehnten nationalen Kunstausstellung, die 1925 ebenfalls in Zürich veranstaltet wurde, hing das Bild der „Eisbrecher“, auf dem das winterliche Sonnenlicht der Hochalpen herrscht. Die Bilder aus den letzten Jahren, die hier wiedergegeben sind, zeigen die Reife des in der Stille der Bergwelt gestaltenden Künstlers. Das malerische Temperament Giacomettis lebt in ihnen mit unverminderter Stärke. Während früher das prall auf allem Gegenständlichen liegende Sonnenlicht die starke Wechselsprache von Licht und Schatten bestimmte, ist es jetzt nicht selten der aus hohem Himmel niederstrahlende Sonnenglanz, der das Landschaftliche verklärt. Auf dem Bilde „Morgensonne“ fällt das Licht trotz dem dunkel aufragenden Piz Margna hell auf Menschen, Tiere und Alphütten. Auf der „Frühlingslandschaft“ ergeben die weißen Wolken ein weiches, diffuses Licht, das die wie eine Erinnerung an den Pointillismus wirkenden Blumen der Alpenwiese im Ganzen aufgehen läßt und dem Bilde eine träumerische Stimmung gibt. Auf dem Gemälde „Die Lerche“ ist das Landschaftliche stark vereinfacht; die weite, von dunklen Felsen umsäumte Alpwiese trägt den Abglanz des Lichts, das aus hohem Himmel

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GIOVANNI GIACOMETTI. DIE EISBRECHER

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GIOVANNI GIACOMETTI. DER MALOJASEE

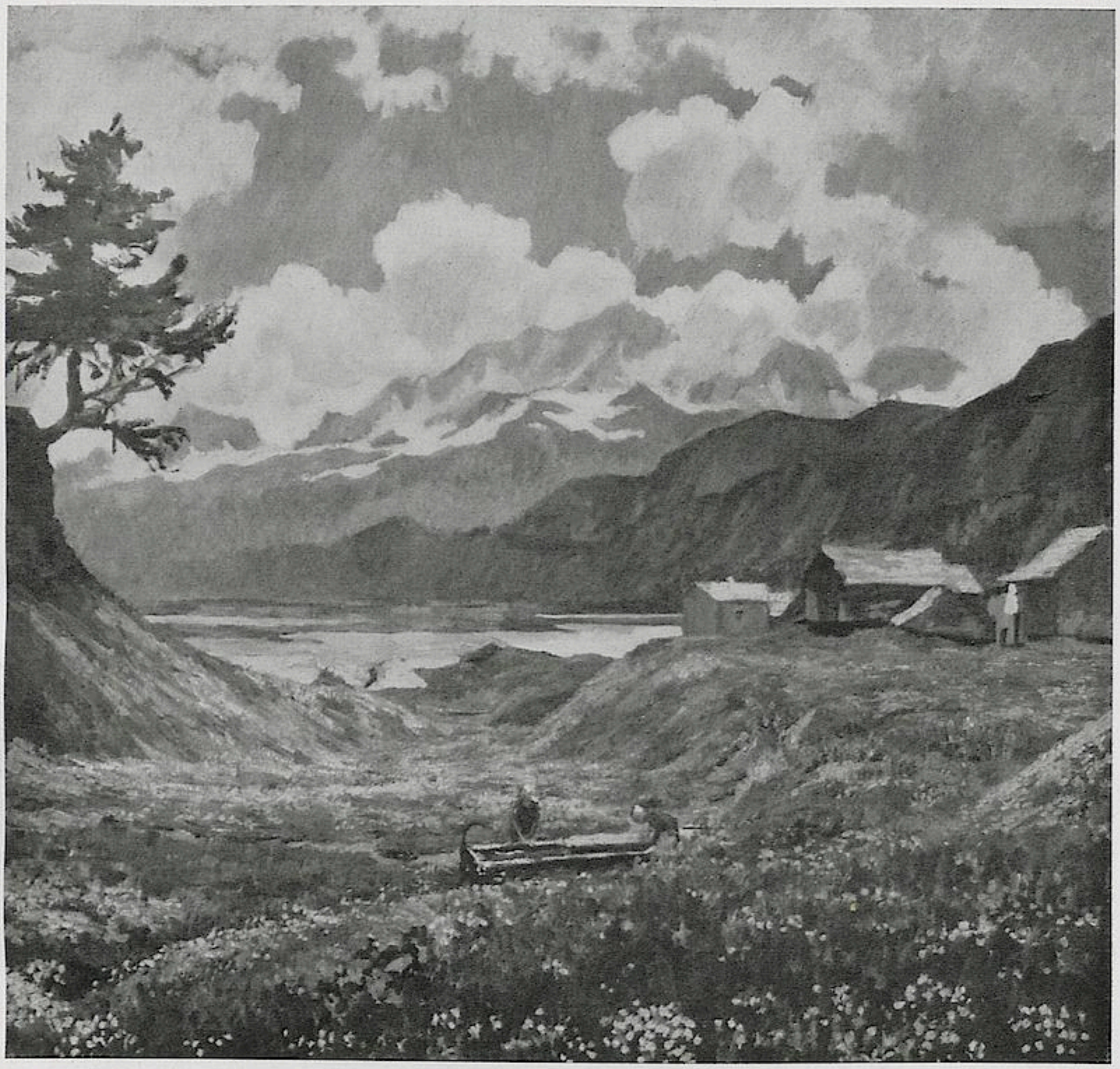
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GIOVANNI GIACOMETTI. DER HERBST

herabstrahlt und die den Raum erfüllenden weißen Wolken aufleuchten läßt. Die herbstliche Bergeller Landschaft lebt von einem milden Licht; bei hochgenommenem Horizont ist die Tallandschaft in sicherem Überblick gegeben, so daß eine besonders reiche, mannigfach belebte Bildtafel entsteht. Auch das farbig reiche Selbstbildnis erhält den malerischen Hauptreiz durch die Lichtführung. Mit starker Betonung des Gegenlichts ist hier der scharf und lebendig beobachtete Kopf vor den zerfließend hellen Hintergrund gestellt, was dem Bild über das Porträtistische hinaus einen originellen malerischen Akzent gibt.

Das malerische Feingefühl des Künstlers kommt besonders schön in den Schneelandschaften zur Geltung. Die reichbelebte Schneelandschaft von Maloja, der in weicher, duftiger Weise gemalte „Neue Schnee“ und die leuchtende Wintersonne auf dem Bilde der „Eisbrecher“, all das läßt erkennen, daß für Giovanni Giacometti das Winterbild nicht eine landschaftliche Sensation bedeutet, sondern echter und starker Ausdruck seines heimatlichen Naturgefühls wird. E. Briner

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GIOVANNI GIACOMETTI. FRÜHLINGSLANDSCHAFT

GEDANKEN ZUR KUNST

WANDMALEREI

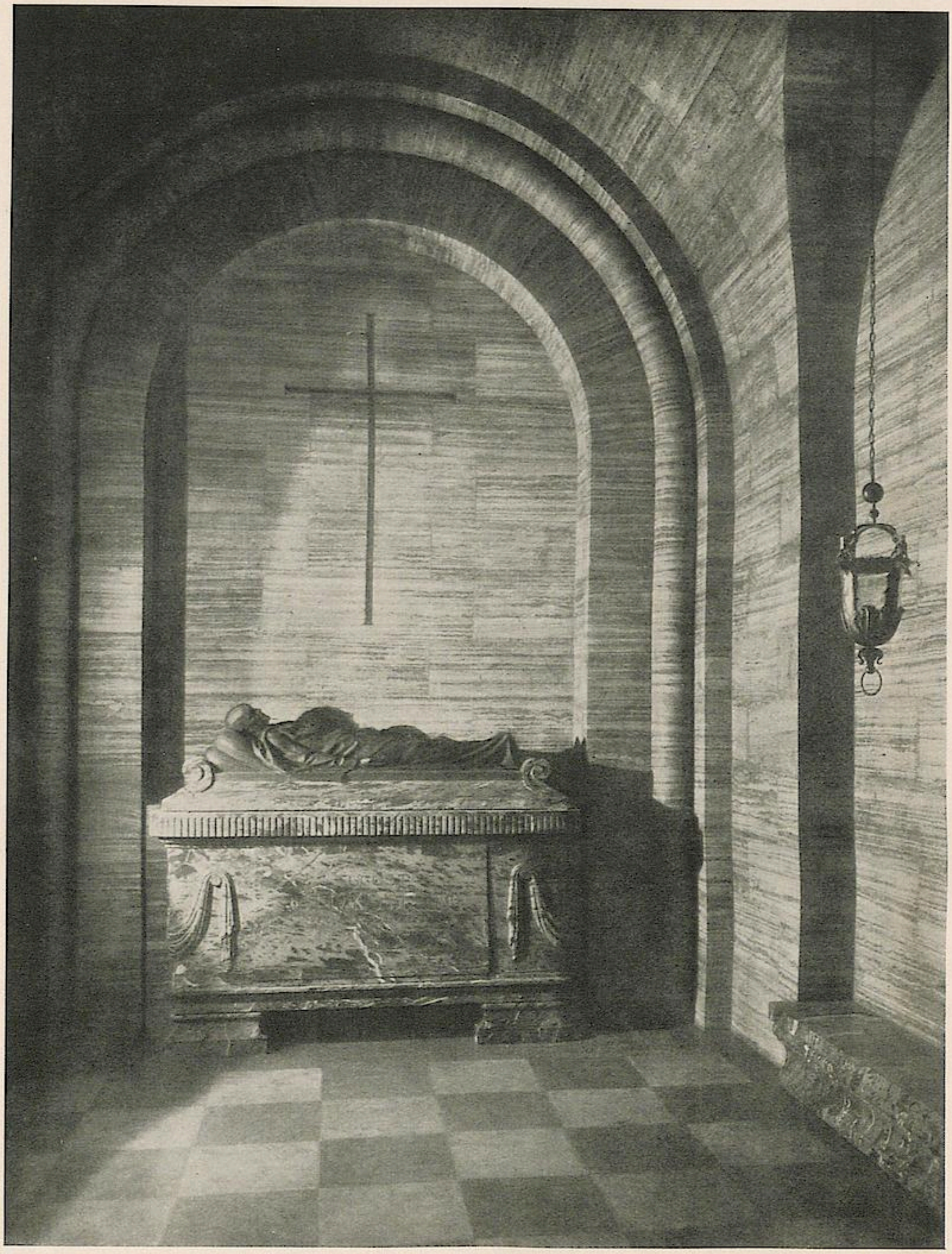
Es wäre für die Entwicklung der deutschen Malerei von entscheidender Bedeutung, wenn sie es dazu brächte, wetterbeständige Wandgemälde zu schaffen. (Wetterbeständig auch in freier Luft.) Denn nur auf weiter Fläche vermag sich Malerei großen Stiles recht zu entfalten. Sollte die moderne chemische Technik, der ja nichts unmöglich scheint, besonders die so hoch entwickelte deutsche Farbindustrie, nicht imstande sein, ein solches Verfahren zu finden? An Aufträgen würde es gewiß nicht fehlen. Jedenfalls sind alle Versuche dieser Art aufmerksam zu verfolgen. So die von dem Salzburger Maler Reisenbichler kürzlich erfundene Methode: auf dauerhaftem Unterputz übereinander verschiedenfarbige Verputzschichten aufzutragen, aus denen mit ganz neu erfundenen Instrumenten die Bilder herausgekratzt, -geschnitten und -gebürstet werden.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mitarbeit am Aufbau einer historischen Porträt-Ausstellung führte mich zu einer merkwürdigen Tatsache: daß es, besonders aus dem 19. Jahrhundert, viele Bildnisse von Personen gibt, die zu ihrer Zeit hoch angesehen waren, wie Orden, Reichtum des Milieus u. a. beweisen, deren Name aber durchaus nicht mehr festzustellen ist. Die Sitte, ihn mit Zierbuchstaben an den Rand zu schreiben, ist vielfach abgekommen und auch heute noch nicht allgemein wieder aufgenommen. Man meinte offenbar (und meint noch immer): ein so bekannter Mensch braucht keine Benennung. Es zeigt, wie sehr wir in den Alltag verstrickt sind, wie wenig wir an künftige Jahrhunderte denken.

GIOVANNI GIACOMETTI. AUF DEM BALKON

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST HAIGER. GRUFT AUGUST THYSSEN. SARKOPHAG

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

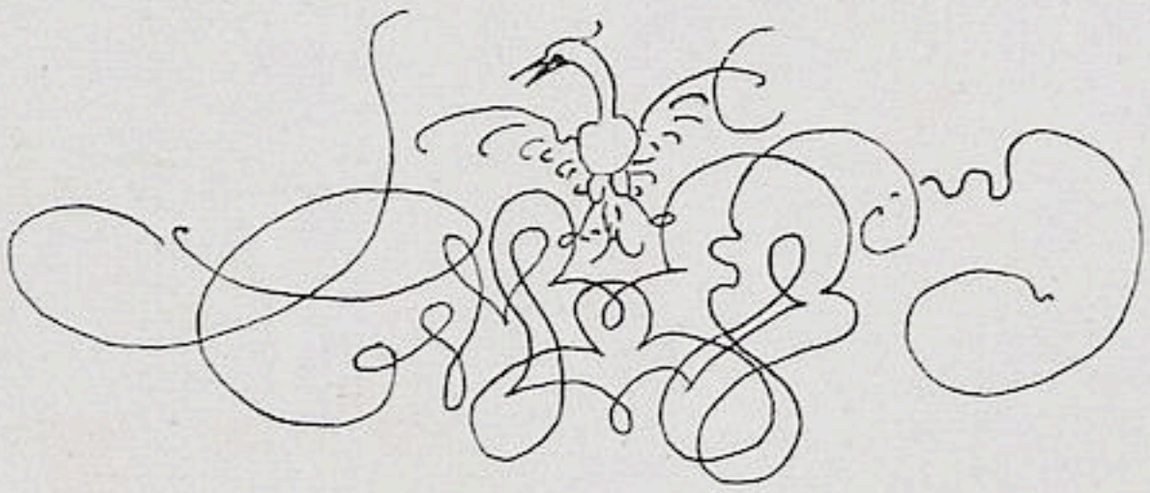
DIE GRUFTKAPELLE AUGUST THYSSEN

ARCHITEKT E. HAIGER, MÜNCHEN

In Landsberg bei Mülheim a. d. R., dem Lieblingssitze des Großindustriellen August Thyssen, hat E. Haiger an der von dem Verewigten selbst erwählten Stätte eine Gruftkapelle geschaffen. Die eigenartige Situation — ein Bergfried in heiterer Gegend wird hier zum äußeren, weithin sichtbaren Zeichen — stellte den Künstler vor eine dankbare, seinem Empfinden gemäße Aufgabe. Diese erscheint auf die einfachste und sinnvollste Weise gelöst.

Ein Turm von 26 Meter Höhe und mächtigen Mauern, noch der romanischen Stilperiode angehörend, wurde durch Hinzufügung eines Anbaus und nachdem von der Gartenseite aus ein neuer Eingang geschaffen war, zum Mausoleum gestaltet. Im oberen Teile befindet sich die Kapelle, im unteren die Gruft. Hier hat der Architekt, indem er den Boden tiefer legte, einen doppelten Vorteil erreicht. Zunächst konnten 6 m Höhe erzielt werden, vor allem aber gelangte ein künstlerischer Gedanke zum Ausdruck. Vom Eingange aus senkt sich der Blick über den rechteckigen Grundriß hinweg sofort zu dem Sarkophag herab, welcher auch ohne architektonische Trennung wie aus der Distanz wirkt — ganz im Sinne eines Altars. Auf Stufen gelangt man in den Gruftraum. Eine kleine, kaum zu bemerkende Fensteröffnung bildet auf der linken Seite die Lichtquelle, aber trotz des Dämmerlichtes macht sich das wohlberechnete Farbige in der feinsten Weise geltend. Wände: bräunlicher Travertin, Fußboden: hell- und dunkelgrau alternierende Quadrate, Sarkophag: grau-rot-grün (Bruchstelle Marxgrün), die ruhende Figur in Bronze. Einigen figürlichen Schmuck erhielt neben der Inschrift der Sarkophag, darüber befindet sich in die Mauer eingekerbt ein feinliniertes Kreuz. Sonst wurde von vorneherein auf alles verzichtet, was die Einheit des Ganzen und damit die feierliche Wirkung hätte stören können.

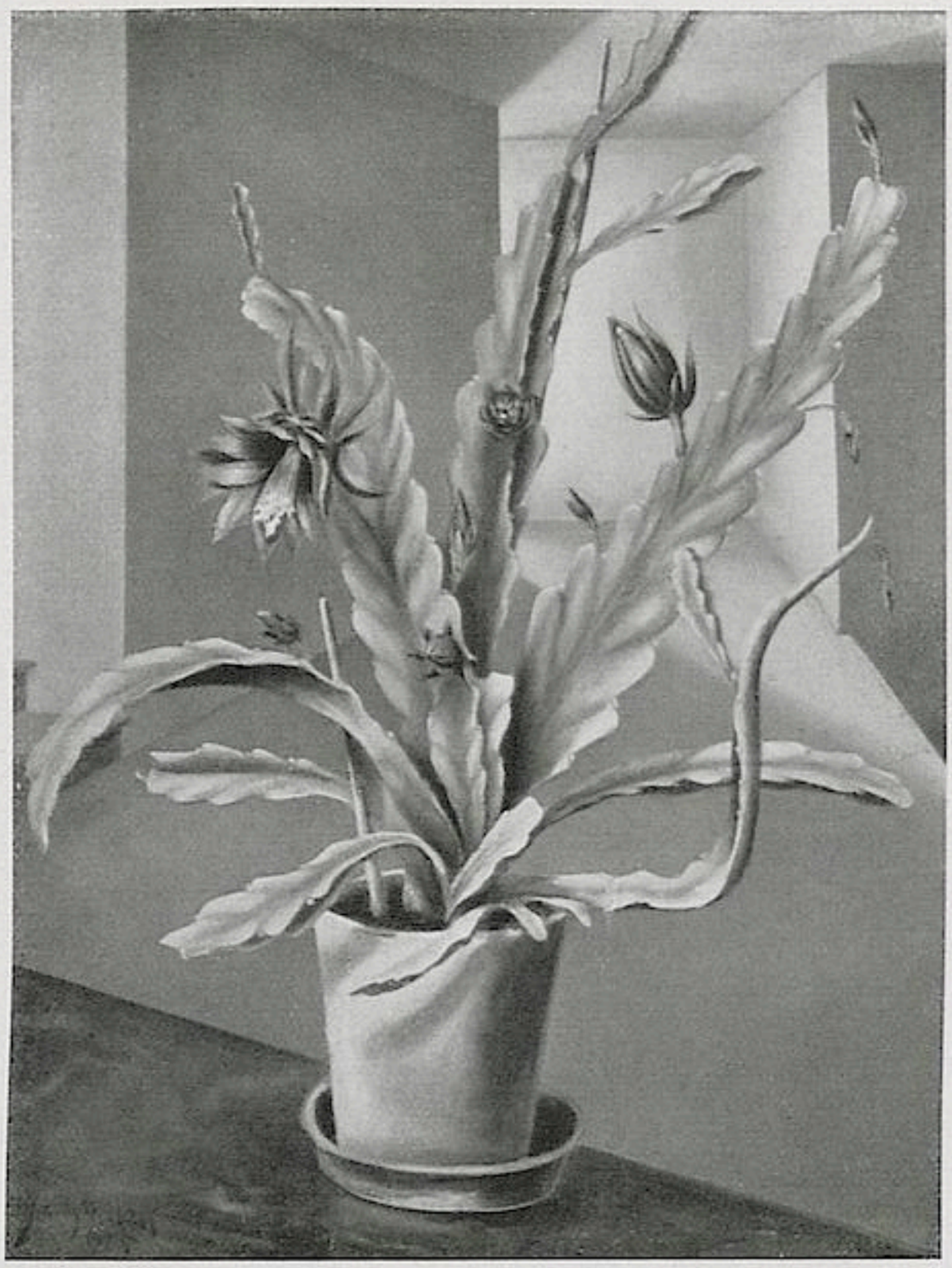
Der Begriff des Mausoleums war bekanntlich vom Altertum bis auf unsere Tage den mannigfaltigsten Schwankungen unterworfen. Bis heute noch hat sich die Sucht erhalten, mit bildnerisch-symbolischen Mitteln, ferner auch durch allzu reichliche „Verwendung" von Architektur Stimmungen zu konstruieren, wie solche in den meisten Krematorien und Aussegnungshallen zutage treten. Bei Haiger nichts von alledem: räumliche Proportion zusammen mit dem Sarkophage und den nach der Tiefe führenden Stufen bilden wie aus einem Gusse eine geschlossene Einheit. So wurde das Einfachste das Stimmungsvollste. Man muß es lebhaft begrüßen, daß Haiger hier Gelegenheit fand, dem ausgezeichneten Manne ein feinsinniges Denkmal zu errichten. Unter den modernen Schöpfungen dieser Art wird Haigers letztes Werk seines produktiven Gehaltes wegen mit an erster Stelle zu nennen sein. Carl Roehrer



S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST HAIGER. GRUFT AUGUST THYSSEN
Blick von der Gruft in den Vorraum

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. SCHULZ-MATAN. BLÜHENDER KAKTUS

WALTER SCHULZ-MATAN

Die Entwicklung dieses Malers umfaßt noch nicht einmal acht Jahre. 1889 ist Schulz-Matan in Apolda geboren, aber erst 1920 war er so weit, daß er in München zu malen anfangen konnte. Eine außerordentlich trübe Kindheit, ein wildes, an Lebenskämpfen überreiches Wanderleben und Sichdurchschlagen von einem Tag zum andern, zuletzt der Krieg, verhinderten ihn daran, seiner Berufung zu folgen. Den Drang, Maler zu werden, hatte er schon als Kind verspürt, bevor man mit roher Gewalt einen Bäckerlehrling aus ihm machte, und immer, wenn ihn die drängende Lebensnot auf ein paar Stunden zu Atem kommen ließ, hatte er sich autodidaktisch zu bilden gesucht. Ein ganz kurzes Gastspiel an der Münchener Kunstgewerbeschule machte ihn, wie er es ausdrückt, „zum Feinde des Kunstdrills".

Hier liegt also ein Fall vollkommener und ungestörter Selbstlehre vor; ein Fall, der ohne Einschränkung zugunsten des Autodidakten und für die Überflüssigkeit der Akademien spricht. Man könnte eine Liste von Künstlern aufstellen, deren Entwicklung für das gleiche Resultat zeugt, und man würde damit einen erheblichen Teil unserer wirklich schöpferischen erfassen. Dabei ist allerdings noch hinzuzufügen, was Andersen seinem Märchen vom häßlichen jungen Entlein

Die Wiedergabe der Bilder dieses Aufsatzes erfolgt mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

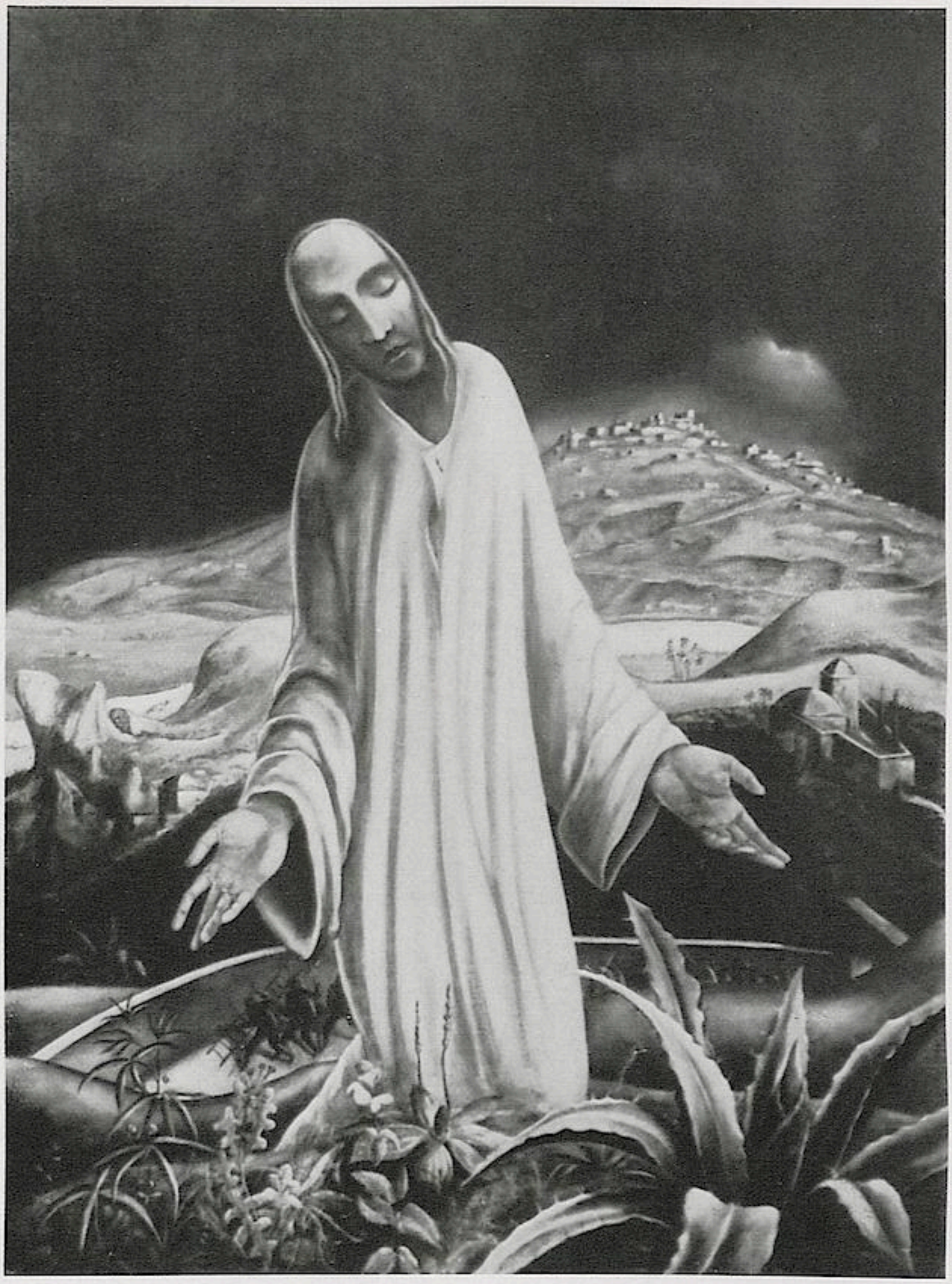
W. SCHULZ-MATAN. DIE GATTIN DES KUNSTMALERS SCHRIMPF

als Moral mit auf den Weg gibt: „Es schadet nichts, in einem Hühnerhof geboren zu sein; man muß nur in einem Schwanenei gelegen haben“. Was bei Schulz-Matan soviel heißen will, als: Sohn eines Webers in einem ganz schlimmen Neste Thüringens zu sein und erst mit 31 Jahren zu Pinsel und Farbtube greifen zu können. Das Schwanenei betreffend, so ist allerdings mit allem Nachdruck die Energie zu betonen, die darin liegt, seine wahre Bestimmung 20 Jahre durch alle erdenklichen Höllen unseres angenehmen europäischen Proletarierdaseins rein und vollkommen sich erhalten zu haben. Selbstverständlich konnte eine so intensive Erschütterung des ganzen Menschen nicht spurlos an seiner Kunst vorübergehen. Unser Jahrhundert hat bisher nicht viel Talent und noch weniger Neigung entwickelt, eine freundliche, gefällige, lebenswarme Auffassung des Daseins zu gestalten, wie sie der Biedermeierzeit und

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER SCHULZ-MATAN. STILLEBEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTER SCHULZ-MATAN. ÖLBERG

den heitern Genießern der Gründerepoche leicht fielen zu produzieren. Denkt man an zwei so prononcierte Vertreter unserer Generation wie Otto Dix und George Groß, so tritt freilich schon die äußerste Konsequenz dieser negativen Gesinnung in die Erscheinung, als Gestaltung bitterster Gegenständlichkeiten der Gesellschaft von heute. Hier aber scheidet sich der Weg Schulz-Matans von dem der deutschen Veristen. Ihm hätte es, oberflächlich betrachtet, ebenso nahe gelegen wie jenen, vorwurfsschwere Bilder aus der Tiefe des menschlichen Daseins zu malen. Seine ersten Versuche ließen sich beinahe in dieser Richtung an; es war schwer, ja un-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

möglich, sich der expressiven Strömung der deutschen Malerei um 1920 zu entziehen, und wirklich gehörte er in den ersten Jahren seiner Münchner Tätigkeit jener uferlosen Flut der „expressionistischen Schule“ an, die bei redlichem Bemühen um Gestaltung des Erschütternden völlig versagte, weil sie in allem der Entwicklung und der echten Empfindung nachhinkte.

Von diesen tastenden Anfängen hat sich Schulz-Matan sehr schnell befreit; und es ist auch, dank seiner eigenen Einsicht, wenig genug davon erhalten: er selber hat das meiste vernichtet. Schon 1921 begann er mit Bildern, wie dem „Verlassenen Rummelplatz“ und „Berlin“ sich der Übertragung der Natur ins Bildmäßige zuzuwenden; die Landschaft trat mehr und mehr in den Vordergrund, von Bildnis und Stilleben sekundiert, und heute können wir bereits seinen Weg überblicken und die Grenzen seiner Begabung vorläufig erkennen. Vorläufig: eine Entwicklung so weniger Jahre darf uns nicht dazu verführen, das vorliegende Ergebnis als etwas Unabänderliches und Endgültiges zu betrachten. Was bei aller Wandlung der äußeren Form beständig geblieben ist, läßt sich freilich nicht ganz leicht aus farblosen Abbildungen ersehen. Es liegt mehr als im Gegenstand und Aufbau in der Farbe. Ihre Schwere und Gedämpftheit, das Vorwiegen der melancholischen Trübungen nach der Seite eines kalten Grau oder Grün hin verrät mehr als die Objektivität des Bildinhaltes die Seelenstimmung des Malers, die durchaus pessimistisch zu nennen ist. Kein Wunder: die Last des Erlittenen muß sich in irgendeiner Form manifestieren; von den dunkeln Erfahrungen der Vergangenheit kann die Seele sich nur befreien durch entsprechende Gestaltung. Aber der eingeborene Hang zur leidenschaftslosen Anschauung der Welt überwiegt und bestimmt das Thema: ruhevolles Porträt vor landschaftlichem Hintergrund, unbewegt verharrende Landschaft, Stilleben und Interieur von strengster Präzision. Die Neigung zur Objektivierung der Dinge, zur Stabilität und Fixierung des Seienden als eines unverrückbar Gegebenen geht so weit, daß nicht nur nach Möglichkeit das architektonische Motiv als bindendes und umrahmendes Element den Hintergrund bildet, sondern auch das Licht allein zur Verdeutlichung der Tektonik im Bilde benutzt wird. Hierin offenbart sich vielleicht der stärkste Gegensatz dieser Kunst gegenüber der des Impressionismus und die Unmöglichkeit, diesen neuen „magischen Realismus“, wie Franz Roh ihn nennt, mit jenem von 1880 zu vergleichen. Den Impressionisten bedeutete das Licht an sich den Mittelpunkt der Darstellung, es löste die Formen auf und herrschte mit souveräner Macht über Dinglichkeit und Bildaufbau. Bei Schulz-Matan aber, und darin trifft er sich mit den wesentlichsten

W. SCHULZ-MATAN. SELBSTBILDNIS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

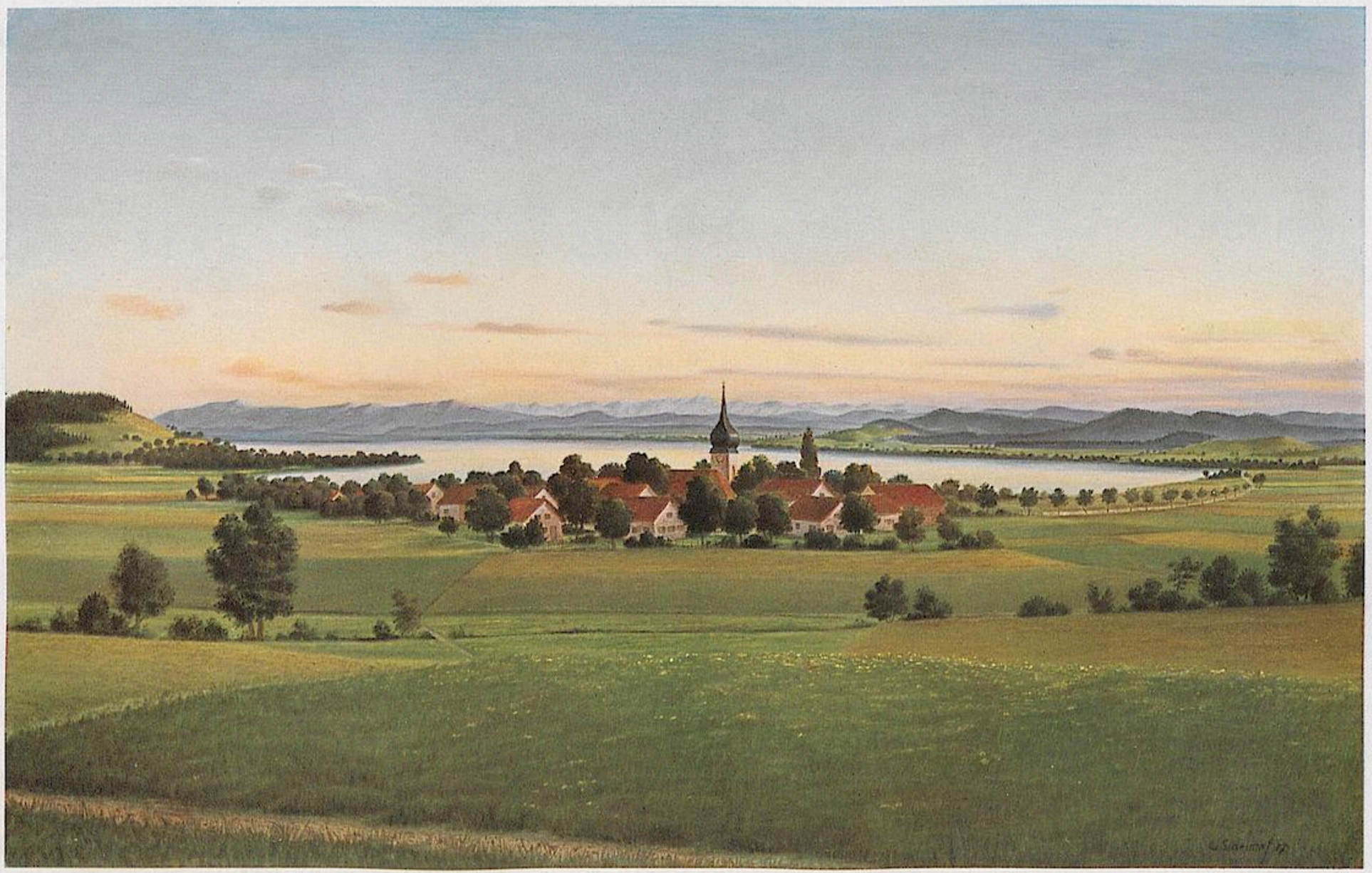
Repräsentanten der Zeit, ist es nur Mittel, die Gegenständlichkeit und Undurchdringlichkeit der Materie zu betonen, durch scharfe Scheidung belichteter und unbelichteter Teile der Struktur des Bildes zu dienen und Raumtiefe zu schaffen.

Schulz-Matan steht zweifellos noch in seinen Anfängen. Eine ungemeine Könnerschaft, ein nie versagender Scharfblick bilden die Basis, auf der er die Schärfe und Bestimmtheit der Bilddarstellung immer weitergetrieben hat. Wir dürfen nach der bisherigen Leistung auf eine starke und stetige Entwicklung seiner Kunst hoffen.

Paul F. Schmidt

W. SCHULZ-MATAN. SPIELENDES KIND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG SCHRIMPF. LANDSCHAFT

Mit Genehmigung der Galerie Nierendorf, Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERLINER SECESSION

Der Berliner Secession ist es gelungen, nach längeren Mühen ein schönes Haus im alten Berliner Westen (Tiergartenstr. 21 a) zu gewinnen, das sie von dem Architekten Leo Nachtlicht durch An- und Umbau auf geschickte Weise für ihre Ausstellungen eingerichtet hat.

Vor fast dreißig Jahren begann die Secession in kleinen Räumen neben dem Theater des Westens, die unterdessen einem Tanzpalast Platz gemacht haben. Dann folgte ein weit repräsentativeres Haus am Kurfürstendamm, das unterdessen vom Theater am Kurfürstendamm verschluckt worden ist. Schließlich mietete man, als durch Corinth die eigentliche „Secession" in der Secession erfolgte, Räume im Hinterhaus eines Kurfürstendamm-Gebäudes nahe der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Nach weitgehenden Plänen, die sich mit der Errichtung eines Neubaus am Savignyplatz befaßten, hat man nun das Haus in der Tiergartenstraße gepachtet. Nachtlicht, der seinerzeit bereits an der Aufstellung der großen Berliner Ausstellung am Lehrter Bahnhof beteiligt war, hat an der Hauptfront des in den achtziger Jahren erbauten vornehmen alten Hauses nicht viel verändert. Der neue Oberlichtsaal an der Rückfront mußte mit Rücksicht auf die Bewohner der oberen Etage niedrig gehalten werden. Ein klares und übersichtliches neues Portal mit Glasarchitektur bildet den Haupteingang von der Hildebrandstraße. Die Lichtverhältnisse sind ausgezeichnet. Intime und große Räume bieten gute Möglichkeiten für Bilder jeder Art.

Die Secession weist in ihrem Vorwort darauf hin, daß sie der Hort der Besten aus allen Lagern sein will. Keine Stätte für altbewährte Namen, sondern die Erhaltung des künstlerischen Gewissens „auch der abgeklärtesten Künstler in dauernder Selbstzucht und Lebendigkeit". Das ist ein schönes Programm, und es wird sich darum handeln, wie weit die Leiter der Künstlervereinigung es verstehen, diese Ideen in die Praxis umzusetzen und sie gleichzeitig für die Besucher wirksam und lebendig zu machen. Ein neues Haus dieser Art, wie Berlin kein zweites hat, verpflichtet. Ausstellungen wie die der Secession in den letzten Jahren, sind nett. Das Haus und die Gegenwart erfordern mehr. Eine Frühjahrs- und eine Herbstausstellung jedes Jahr werden weder in der Lage sein, das Publikum auf die Dauer zu interessieren, noch — und das ist geplant — einen Mittelpunkt im Berliner Kunstleben auszumachen. Man wird Gesichtspunkte in die Unternehmungen bringen müssen. Man wird Sonderausstellungen veranstalten, in denen die deutsche Kunst einen repräsentativen Ausdruck findet, oder in denen hier und da Bilder des Auslandes gezeigt werden. Es gibt da noch viele Möglichkeiten. Man kann Bilder der Gründer der Secession ausstellen und damit einen historischen Rückblick geben. Man wird junge Talente der Gegenwart zeigen müssen und zwar in einer viel umfassenderen Weise als dies etwa in der Veranstaltung der deutschen Kunstgemeinschaft geschehen ist. Es wird jedenfalls nötig sein, von den wirtschaftlichen Veranstaltungen der Industrie, von den tüchtigen Kunsthändlern, kurz von den Leuten des praktischen Lebens zu lernen, daß heute eine Ausstellung nur dann Aussicht auf Erfolg hat, wenn sie mit Anspannung aller Mittel, mit äußerster Gewissenhaftigkeit und vieler Mühe angelegt ist.

Die diesjährige erste Veranstaltung kann man aus diesem Grunde nicht anders als ein Provisorium betrachten. Sie ist zwar reichhaltig und bunt. Man hat eine Reihe guter Namen hinzugezogen, die nicht auf der Mitgliederliste stehen. Sie genügt jedoch noch nicht, das eingangs fixierte Programm zu verwirklichen. Man hat sich bemüht, mit guter Sichtung und energischem Ausschluß überflüssiger Bilder die Werke der Mitglieder zu zeigen. Der Besucher findet die bekannten Namen wieder: Charlotte Behrend, Leo v. König, Erich Büttner, Philipp Franck, Willy Jaeckel, Eugen Spiro usw. Daneben Gäste wie Karl Hofer, Otto Dix, Max Pechstein. Von Dix trifft man auf das Porträt des Dichters Däubler, eines der eindrucksvollsten Gemälde der Veranstaltung, das durch die Porträt-Ausstellung im Reichstag bereits bekannt ist. Es ist ein außerordentliches Bild, und wenn es auch nicht über die Wärme verfügt, die Däubler ausstrahlt, so zeigt es nicht nur eine unendliche feine Beobachtung, sondern eine weit-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG KOLBE. NAJADE

Berliner Secession

gehende Erkenntnis von der Persönlichkeit und dem Wesen des Dichters.
Wilhelm Schmid zeigt eine italienische Stadt, die, wärmer als es sonst die Art dieses Malers ist, Stille und Klarheit ausströmt. Daneben treten seine feinen und sorgfältig beobachteten Blumenstilleben hervor. Von Max Beckmann stammt ein wirkungsvolles Selbstbildnis, höchst lebendig in der Schwarz-Weiß-Wirkung, ein wenig dem Plakatstil nahe kommend. Magnus Zeller hat mit seinem „Redaktionsschluß" den Versuch gemacht, ein Bild aus der Welt des Zeitungsbetriebes zu malen. In seiner Phantastik gibt das Bild eine höhere Realität wieder.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

30.

MAX PECHSTEIN
NORDSEESTURM

Berliner Secession

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

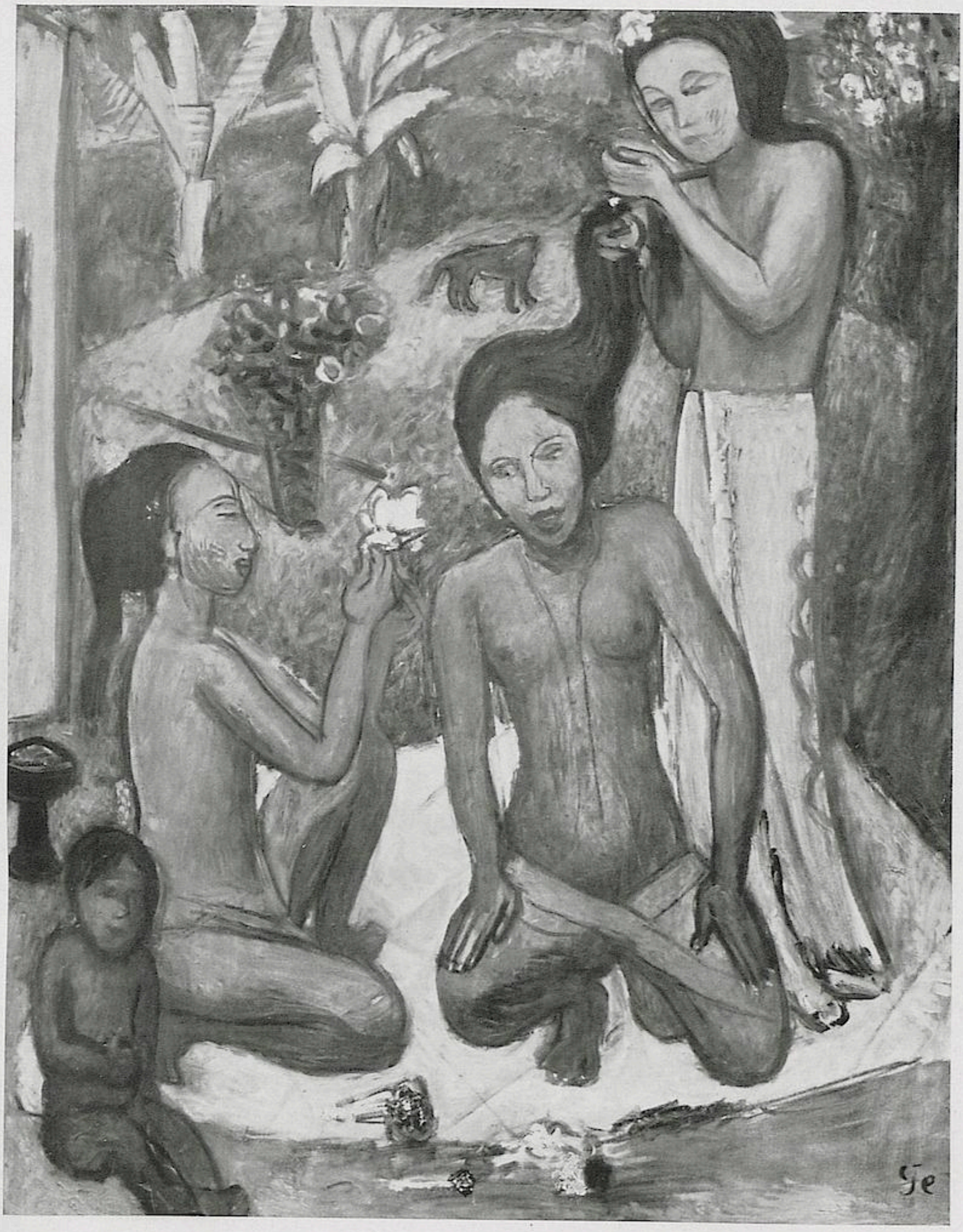
RUDOLF LEVY. STILLEBEN

Berliner Secession

In einem Durchgang hängen zwei Bilder Paul Klees, die die Melodik lyrischer Gedichte haben. Das eine mit dunklem Lila-Grund, roter Mondsichel, gelbem großäugigem Kopf und violetter Vase zaubert ein nächtliches Märchen in rührender Einfachheit hin. Der, ach so begabte, Bruno Krauskopf beweist sein starkes Talent wiederum in einigen Gemälden. Nur daß die Freude getrübt wird, wenn man überall die Flüchtigkeit der Arbeitsweise merkt. George Groß hat ein spanisches Mädchen mit den feuchten Augen eines Hündchens ausgestellt, das mehr Leben atmet als seine sonstigen etwas erstarrten Bilder. Ein Unbekannter, Franz Lenk, zeigt mit einem Häuserbild, daß er etwas kann und er verspricht viel, wenn es ihm gelingt, die „sachliche“ Periode zu überwinden. Von Alfred Partikel zwei feine und klare Landschaften. Von E. R. Weiß eine Gliederpuppe mit den kultivierten Tönen eines Delfter Malers. Von Gawell eine Dorfkirche, die den Künstler auf neuen Wegen zeigt. Rudolf Levy ist drauf und dran in pariserischen Methoden seine Begabung zur Erstarrung zu bringen und Rudolf Jacobi, von dem man vor kurzem eine Gesamtausstellung sah, marschiert auf einem ähnlichen Pflaster. Man kann auch heute noch in Paris etwas lernen, aber man darf nie vergessen, daß die Welt sich gedreht hat und daß die Quellen des neuen Kunstschaffens nun zufällig einmal in Deutschland fließen.

Stärkster Eindruck ist auch diesmal Karl Hofer. Seine Landschaft mit ihrer bewußt einfachen klaren Farbigkeit baut wie jedes große Kunst-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT GENIN. MÄDCHEN IM FREIEN

Berliner Secession

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX BECKMANN. SELBSTBILDNIS

Mit Genehmigung der Galerie J. B. Neumann, München, und A. Flechtheim, Berlin

werk ein Stück Kosmos auf eigene Art neu auf. Die Provinz, die er umspannt, mag klein sein, sie mag zuweilen ein wenig kühl anmuten, aber sie besitzt Festigkeit und Eigenleben in sich selbst, und das ist alles.

Auch die Plastik ist reich vertreten. Von Kurt Edzard ein feiner atmender Mädchenkopf, von Georg Kolbe eine Kniende mit der selbstverständlichen Anmut, die diesen Künstler auszeichnet. Daneben Thorak, Albiker, Lederer und die Sintenis.

Die Ausstellung wurde durch den preußischen Kultusminister in Gegenwart einer Reihe bekannter Persönlichkeiten eröffnet. Neben den

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

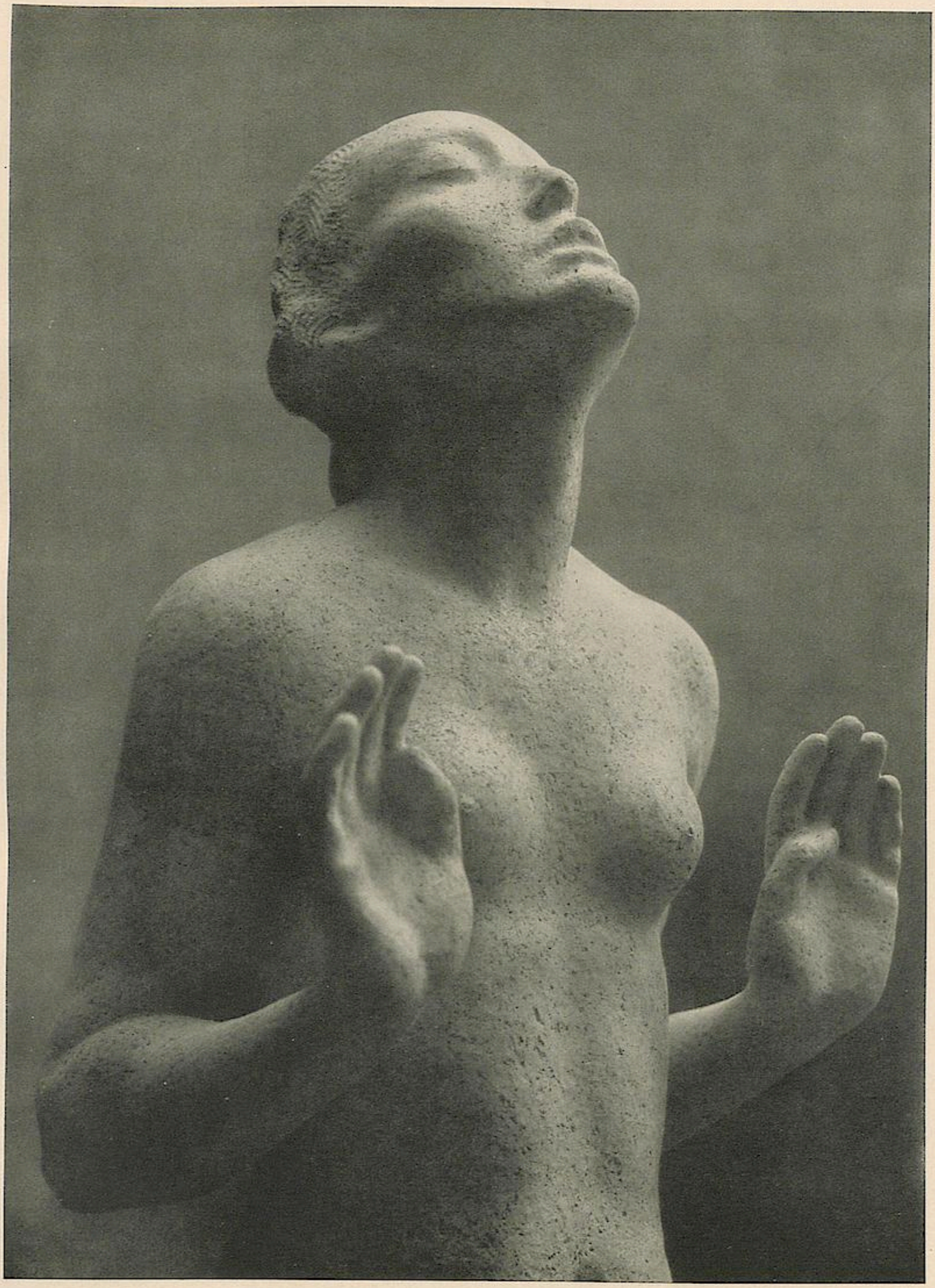
KARL HOFER. DAS KARUSSELL

Berliner Secession

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF THORAK. MÄDCHEN. SECESSION, BERLIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF THORAK. MÄDCHEN. DETAIL. SECESSION, BERLIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KURT EDZARD. FRÄULEIN B.

Berliner Secession

sonstigen Preisstiftungen von privater Seite hatte das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zwei Preise von je 2000 Mark für die besten Arbeiten der Malerei und Plastik zur Verfügung gestellt.

Man muß der Secession das Beste wünschen. Sie hat es gewiß nicht leicht. Die Erhaltung eines solchen Hauses erfordert große Bemühungen. Aber man kann die Hoffnung in die Vereinigung setzen, daß aus der großen Schar recht tüchtiger Kräfte, die dort vereint sind, eine lebendige Wirksamkeit erwächst. B. E. Werner

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHARLOTTE BEREND-CORINTH. DIE HÄNGEMATTE

Berliner Secession

DÜRER UND DAS KLASSISCHE ALTERTUM

Als Ausgangspunkt dient Dürer immer seine Verehrung für die Kunst und Weisheit des klassischen Altertums, seine Klage um deren Untergang und seine Achtung vor den neuen Bestrebungen der Italiener. In der Widmung seiner Meßkunst an Pirkheimer heißt es: „In was Ehren und Würden aber diese Kunst bei den Griechen und Römern gewesen ist, zeigen die alten Bücher genügsam an; wiewohl sie in der Folge gar verloren und über tausend Jahre verborgen gewesen und erst vor zweihundert Jahren wieder durch die Welschen an den Tag gebracht worden ist“ — oder wie es in der Proportionslehre einmal heißt: vor anderthalbhundert Jahren. Man sieht, daß Dürer die neue Blüte der Kunst an die Epoche der Renaissance knüpft. In der Vorrede zu seinem Proportionswerke soll nach seinem ausdrücklichen Wunsche hervorgehoben werden, „daß er die Welschen sehr lobe in ihren nackten Bildern und zumal in der Perspektive“. Im Jahre 1513 aber schreibt Dürer: „Die große Kunst des Malens ist vor

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT GENIN. TÄNZERINNEN

Berliner Secession

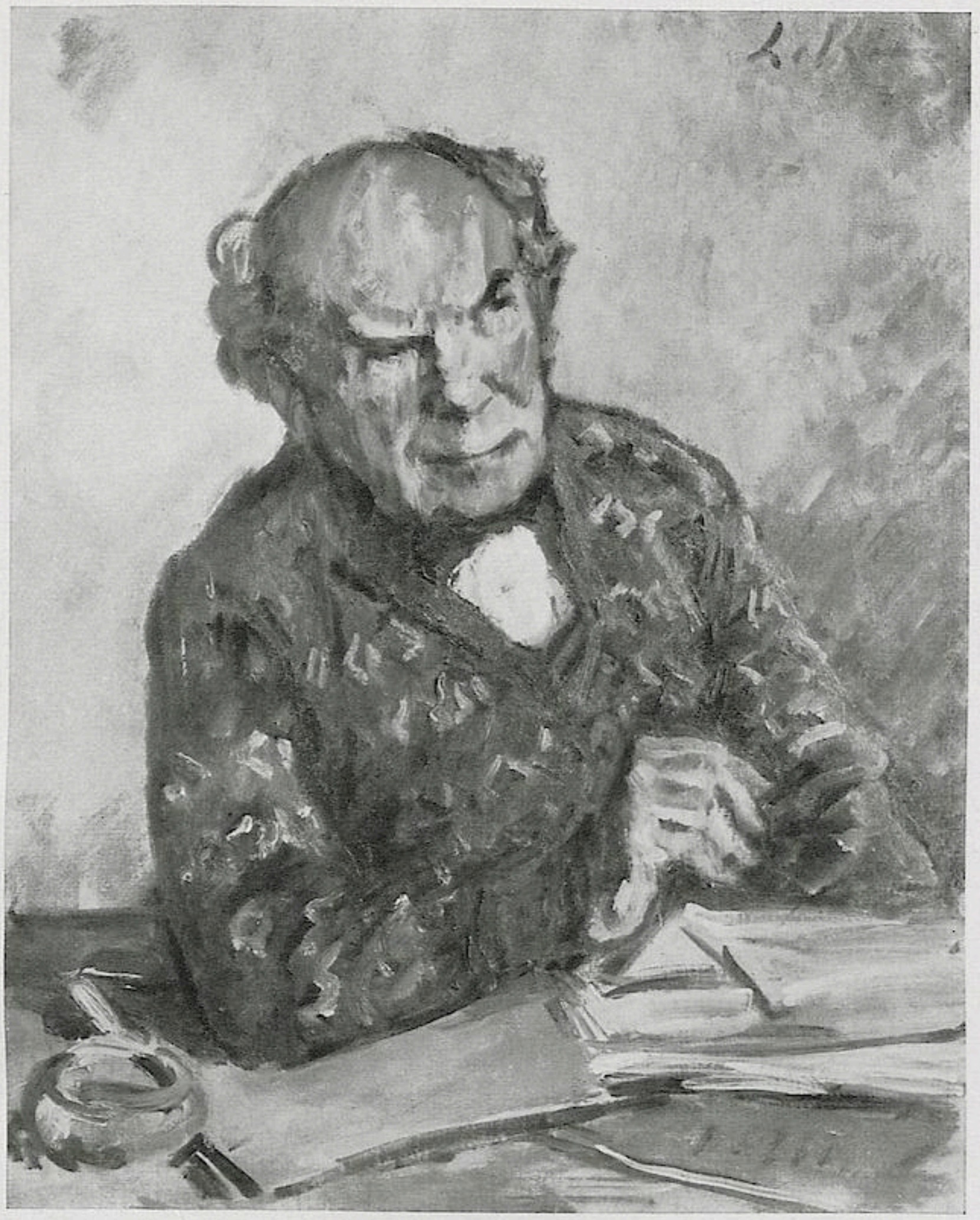
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGEN SPIRO. SCHLAFENDE

Berliner Secession

vielen hundert Jahren bei den mächtigen Königen in großer Achtbarkeit gewesen, denn sie machten die fürtrefflichen Künstler reich und hielten sie würdig, denn sie erachteten solche Sinnrichtigkeit für ein Schaffen, gleichförmig dem Gottes. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figuren, und wenns möglich wäre, daß er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allzeit etwas Neues durch die Werke auszugießen. Vor vielen hundert Jahren sind annoch etliche berühmte Maler gewesen, als mit Namen: Phidias, Praxiteles, Apelles, Poliklet, Parrhasius, Lisippus, Protogenes und die anderen, deren einige ihre Kunst beschrieben und zumal kunstvoll angezeigt und klar an den Tag gebracht haben, doch sind ihre löblichen Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren gegangen — einst geschehen durch Krieg, Austreibung der Völker und Veränderung der Gesetze und Glauben, was da billig zu beklagen ist von einem jeglichen weisen Mann. Es geschieht oft durch die rohen Unterdrücker der Kunst, daß die edlen Ingenia ausgelöscht werden, denn so sie die in wenigen Linien gezogenen Figuren sehen, vermeinen sie, es sei eitel Teufelsbannung. So ehren sie Gott mit etwas, das ihm widerwärtig ist; und menschlich zu reden, hat Gott ein Mißfallen über alle Vertilger großer Meisterschaft, die mit großer Mühe, Arbeit und Zeit erfunden wird und allein von Gott verliehen ist. Ich habe oft Schmerzen, daß ich der vorgenannten Meister Kunstbücher beraubt sein muß; aber die Feinde der Kunst verachten diese Dinge.“ Merkwürdiger noch ist eine ältere erste Fassung dieser Stelle, in welcher Dürer seine Ansichten über das Verlöschen der alten Kunst noch deutlicher ausdrückt. Die Aufschreibung muß aus einer Zeit stammen, in welcher die Einwirkung der italienischen Renaissance im Sinne Mantegnas in Dürer noch lebhaft nachklang, so daß er gar

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

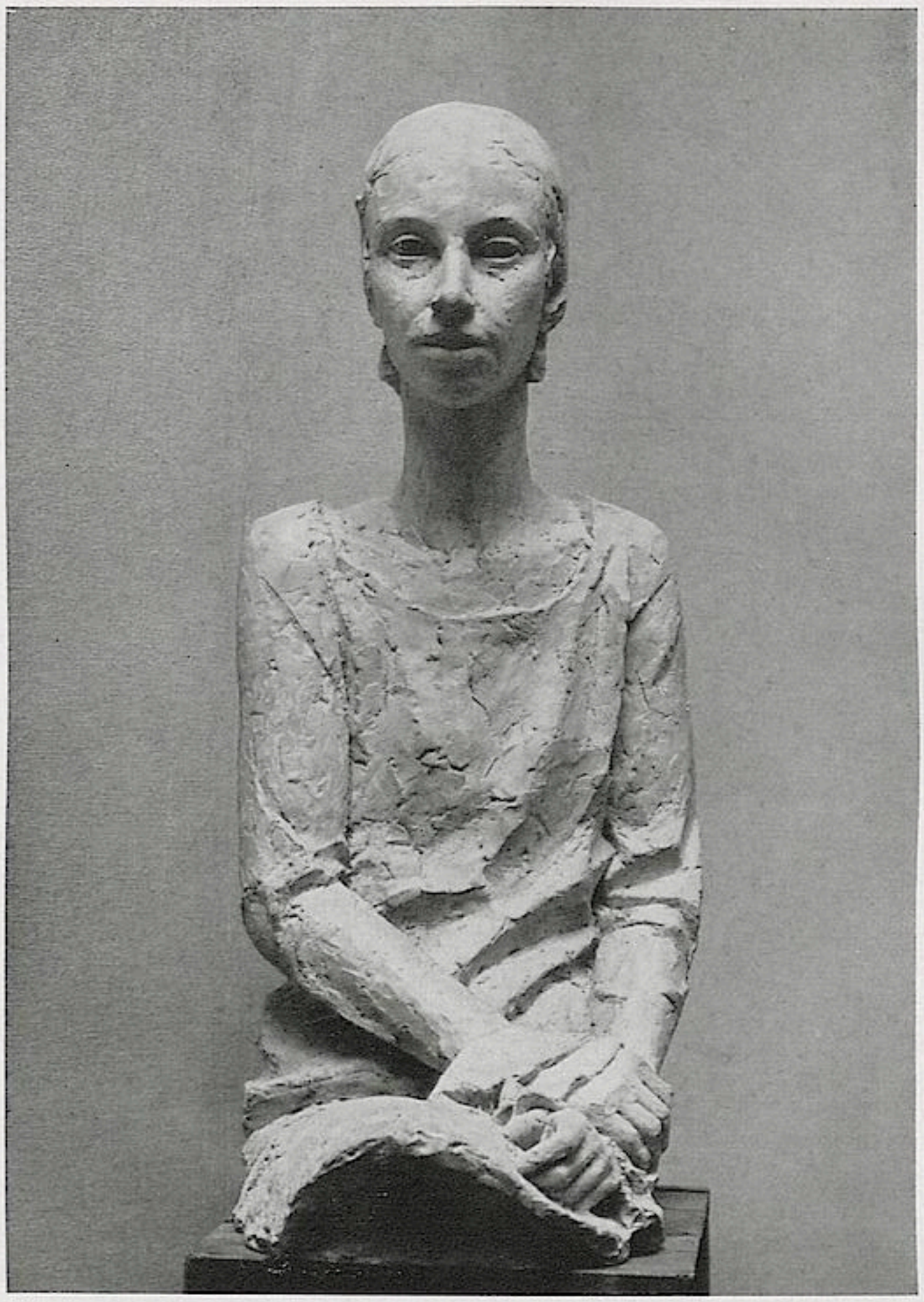


LEO VON KÖNIG. EUGEN D'ALBERT

Berliner Secession

in einer unmittelbaren Nachahmung der Antike das Heil der modernen Kunst erblicken konnte. Die erste Fassung lautet folgendermaßen: „Plinius schreibt, daß die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes, und die anderen gar kunstvoll beschrieben haben, wie man ein wohlgestaltetes Gliedermaß der Menschen machen soll. Nun ist es wohl möglich, daß solche edle Bücher im Anfange der Kirche unterdrückt und ausgetilgt worden seien, um der Abgötterei willen. Denn sie haben gesagt, der Jupiter soll eine solche Proportion haben, der Apollo eine andere, die Venus soll so sein und der Herkules so, desgleichen mit den anderen allen. Sollte dem also gewesen sein und wäre ich zu derselben Zeit zugegen gewesen, so hätte ich gesprochen: O, lieben, heiligen Herren und Väter! um des Bösen willen, wollet die edle, erfundene Kunst, die da durch große Mühe und Arbeit zusammengebracht ist, nicht jämmerlich unterdrücken und

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ALBIKER. FRAUENBILDNIS

Berliner Secession

gar töten, denn die Kunst ist so groß und schwer, und wir mögen und wollen sie lieber mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden; denn in gleicher Weise, wie sie die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgotte Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herren, der der schönste aller Welt ist; und wie sie Venus als das schönste Weib gebildet haben, also wollen wir dieselbe zierliche Gestalt in keuscher Weise beilegen der allerreinsten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes; und aus dem Herkules wollen wir den Samson machen; desgleichen wollen wir mit den anderen allen tun."

(Aus dem 1876 erschienenen Dürer-Werk von Moritz Thausing)

GEDANKEN ÜBER KUNST

Normalmesser für Kunstwerke gibt es bekanntlich nicht. Aber Grundnormen für die richtige Einstellung zur Kunst können wir den Lehren der Kunstgeschichte entnehmen und damit den beiden gröbsten Irrtümern bei der Bewertung entgehen — sie kehren in immer neuen Verkleidungen wieder: auf der einen Seite „die platte Auffassung des Kunstwerkes als Naturnachahmung, Genuß und Bewertung nach der Richtigkeit und Überzeugungskraft der Abbildung, ja nach dem Wert des Abgebildeten; auf der andern Seite die formalistische Betrachtung, die in den Kunstwerken nur abstrakte Gebilde von Linien,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO HITZBERGER. GRABMAL

Berliner Secession

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

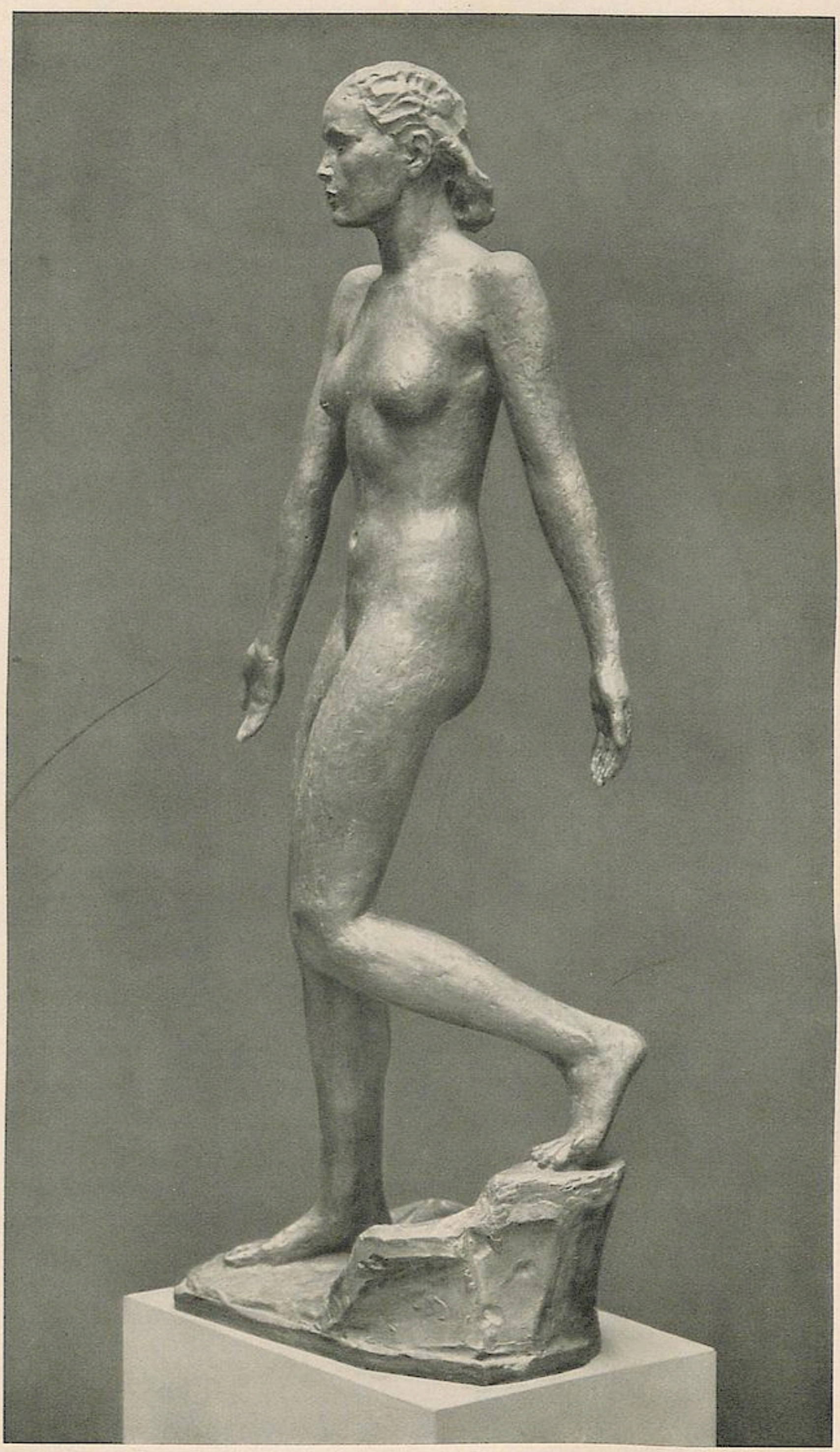
OTTO DIX. DER DICHTER DÄUBLER

Berliner Secession

Farben und Lichtstufen sehen will, gleich absoluter Musik. Wie alle Kunstlehren entspricht auch sie einer geschichtlichen Tatsache, einer bestimmten Kunstübung unserer Zeit . . . Es handelt sich jedoch nicht um gegenseitige Bedingtheit, sondern um Gleichheit der Grundlage: die reinen Bildwerte ebenso wie die Erfassung und Wiedergabe der Natur sind eine unmittelbare Auswirkung derselben Seele . . . Natur-Erfassung und Form an sich sind einheitlicher Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit".

Ludwig Justi in seinem Werk über „Giorgione".

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG KOLBE. HERABSCHREITENDE

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

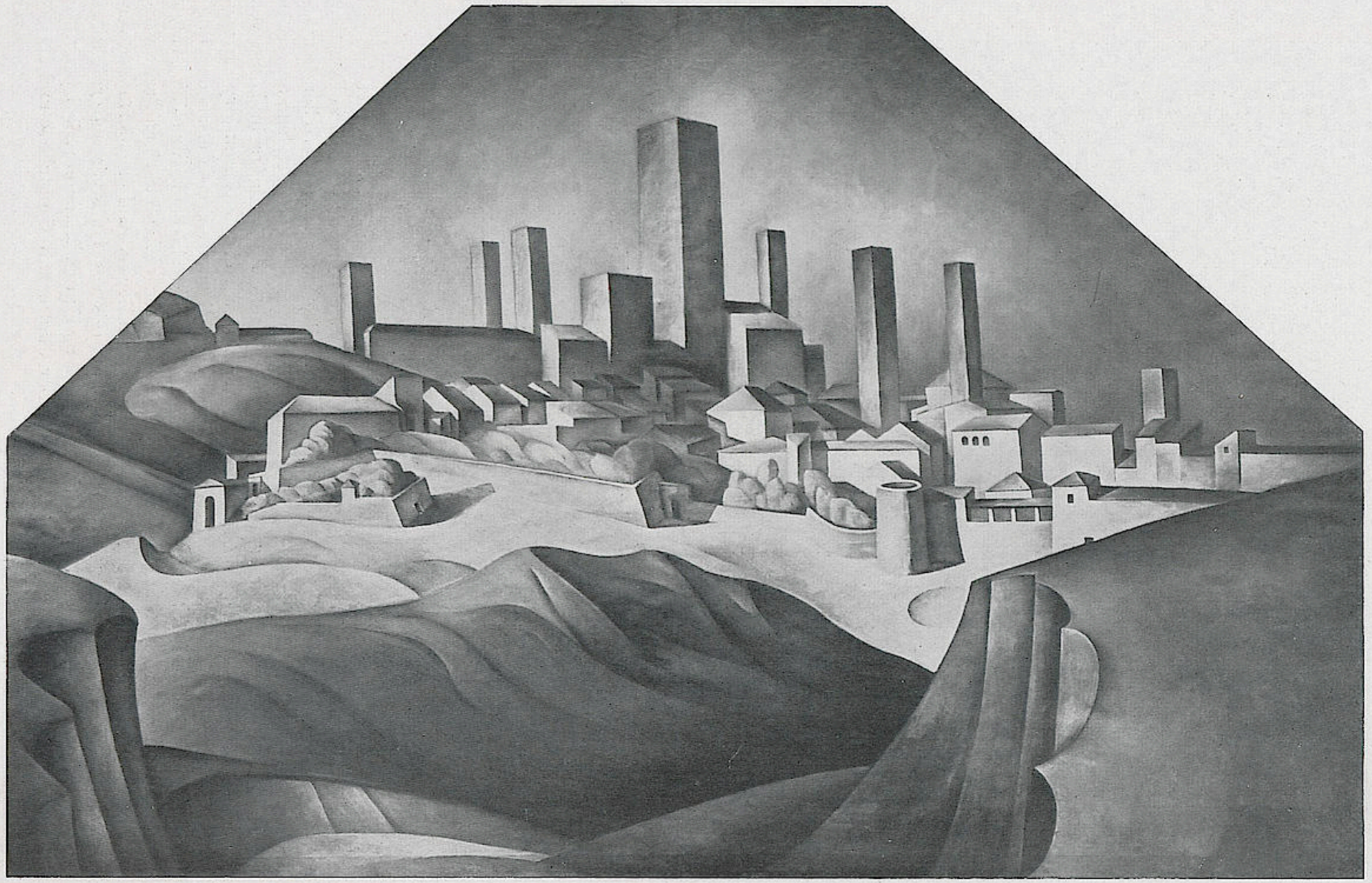
MAX FELDBAUER. SCHIMMEL-GESPANN

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG IM KUNST-VEREIN HANNOVER

Der deutsche Künstlerbund feiert sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen mit einer Ausstellung in Hannover, die zugleich als die sechsundneunzigste „Große Kunstausstellung" des Hannoverschen Kunstvereins gilt. In dieser Gemeinsamkeit am Werk ist verdiente Anerkennung ausgedrückt für das seit einigen Jahren wieder rege und stetig betätigte Streben der hannoverschen Kunstfreunde, den alten guten Ruf der Kunststadt Hannover neu und gegenwärtig zu bewähren.

Neben der durch die Überfülle des Angebots bedingten Strenge der Auswahl sind dem Niveau der Schau auch die sechs Preise zugute gekommen, die hier ausgeteilt werden sollten: neben dem Villa-Romana-Preise des Künstlerbundes ein Preis des Hannoverschen Kunstvereins und vier von bedeutenden hannoverschen Firmen gestiftete Preise, jeder in Höhe von 2000 Mark. Der von der Gesamtjury zu vergebende Villa-Romana-Preis fiel an den Bildhauer Gerhard Marcks-Halle für seine Gruppe „Frau und Mädchen". Die übrigen Preise wurden unter den Bewerbern folgendermaßen verteilt: den Preis des Kunstvereins erhielt Jul. H. Bissier-Freiburg i. Br. für sein „Stilleben", den Preis der Continental-Caoutchouc und Gutta-Percha Compagnie Otto Gleichmann-Hannover



ALEXANDER KANOLDT. SAN GIMIGNANO

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD. FRÜHLING AM LAGO MAGGIORE

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO HERBIG. NOKTURNO

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

für das Bild „Zirkus“, den Günther-Wagner-Preis Max Kaus-Berlin für sein Bild „Mädchen am Fenster“, den Preis der Lindener Samtfabrik Anton Kerschbaumer-Berlin für das Bild „Sterbende Tulpen“, den Bahlsen-Leibniz-Keks-Preis Richard Seiffert-Wattenberg für ein Mädchenbildnis. Die ausgezeichneten Gemälde sollen in die Kunstsammlung des Provinzialmuseums übergehen.

Die Ausstellung, die gewiß als eine gültige Gesamtdarstellung der augenblicklichen Situation des deutschen Kunstschaffens angesehen werden darf, erweist zunächst ganz eindeutig dies: daß die Plastik die Krise des letzten Jahr-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX KAUS. MÄDCHEN AM FENSTER

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

zehnts schneller und besser überwunden hat und auf dem Wege zur Gestaltung des neuen Wesens und Gefühls vor der Malerei zur Zeit einen großen Schritt voraushat. Werke, so sicher und gemeingültig, so frei und geschlossen zugleich wie Georg Kolbes „Herabsteigende“ hat die Malerei nicht aufzuweisen. Auch Hermann Hallers Frauenkopf und Mädchentorso und mehrere Figuren von Karl Albiker bestätigen den Eindruck, daß die Zeit unruhig-unfruchtbaren Experimentierens abläuft und eine positivere Einstellung sich durchsetzt. Hermann Hahns Bronzen vereinen eine unmittelbare und positive, freilich nicht laute Lebendigkeit mit gelassen klassischer Haltung. Edwin Scharffs große „Figur für einen Theaterbau“, mehrere Figuren von Ernesto de Fiori, eine große weibliche Figur von Alfred Lörcher erweitern den Ausblick. Milly Steger, Emmy Roeder, Hans Wissel stehen noch stark unter exotischem und primitivem

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Einfluß; die kupfernen Reduktionen des Letztgenannten sind auf eigene Weise reizvoll. Der Preisträger Gerhard Marcks erscheint in seiner großen Gruppe noch ein wenig doktrinär; andere Stücke von ihm weisen auf Rodinsche Vorbilder. Gute Porträtköpfe teils älterer, teils neuerer Faktur stammen von August Kraus, Ernst Wenk, Fritz Claus, Richard Knecht, Jussuf Abbo, Walter Ostermayer. Josef Thoraks Wachsbildnisse erscheinen noch ein bißchen forciert charaktervoll. Die kleinen Tiere der Renée Sintenis sind immer erfreulich. Den Anteil Hannovers zeigen ein guter Charakterkopf Georg Hertings, ein ruhendes Mädchen von Berthold Stölzer, ein paar reichlich massierte Sandsteingruppen von Christian Suffrian; am stärksten bewährt sich eine „Liegende“ in Marmor von Hermann Scheuernstuhl, der schnell und sicher seinen Weg zu machen scheint.

EDWIN SCHARFF. FIGUR FÜR EINEN THEATERBAU
Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

Was die Malerei anlangt, ist man von dem diesmal befolgten Hängeprinzip an einer Stelle begreiflicherweise abgewichen: in schuldiger Dankbarkeit ist den toten und lebenden Großwürdenträgern, Senioren und Repräsentanten der alten Lehre, die zur Zeit der Gründung des Künstlerbundes vor 25 Jahren das Regiment hatte, ein Ehrensaal eingeräumt worden. Zu Max Klingers Andenken ist eine Reihe von Studien und Frauenporträts herbeigeschafft, die freilich vom besten Wesen des Toten kaum eine Andeutung geben. Max Liebermann zeigt in einem frischblühenden Gartenstück von 1926 mehr gesammelte Kraft als in einem allzu reservierten Hindenburg-Bildnis. Max Slevogt ist mit drei älteren Bildern zur Stelle. Eine größere Kollektion des Dresdeners Robert Sterl gibt einen guten Begriff von der Eigenart des Malers, der kräftig bewegte Gestalten, Schiffszieher, Steinbrecher, Hüttenarbeiter in scharfes Licht zu rücken liebt.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH HECKEL. ASTA NIELSEN

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

Strotzende Blumenstücke von George Mosson, empfindsam differenzierte Lichtstudien von Curt Herrmann, sehr gepflegte Landschaften und Blumenstücke, auch ein feines Selbstbildnis von Ulrich Hübner, kräftige, sicher gekonnte Figurenbilder von Leo v. König erneuern alte gute Eindrücke. Leopold Graf Kalckreuth zeigt zwei dunstig verschleierte Landschaftsstücke und ein Herrenbild, das in seiner entschlossenen Sachlichkeit stark anspricht. Ein stilles, zärtliches Parkbildchen von Hermann Graf, ein delikates spanisches Straßenbild von Hans Meid, ein gutes Porträt und eine südfranzösische Landschaft von Eugen Spiro, ein kräftiges Selbstbildnis von Bernhard Pankok bewähren das sichere Können ihrer Urheber. Ludwig v. Hofmanns „Zauberinsel“ und „Graue Pferde“ bergen eine Erinnerung an Maréessche Gruppierungen, aber ihre helle Farbigkeit ist mehr elegant als kraftvoll. Eine Winterland-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

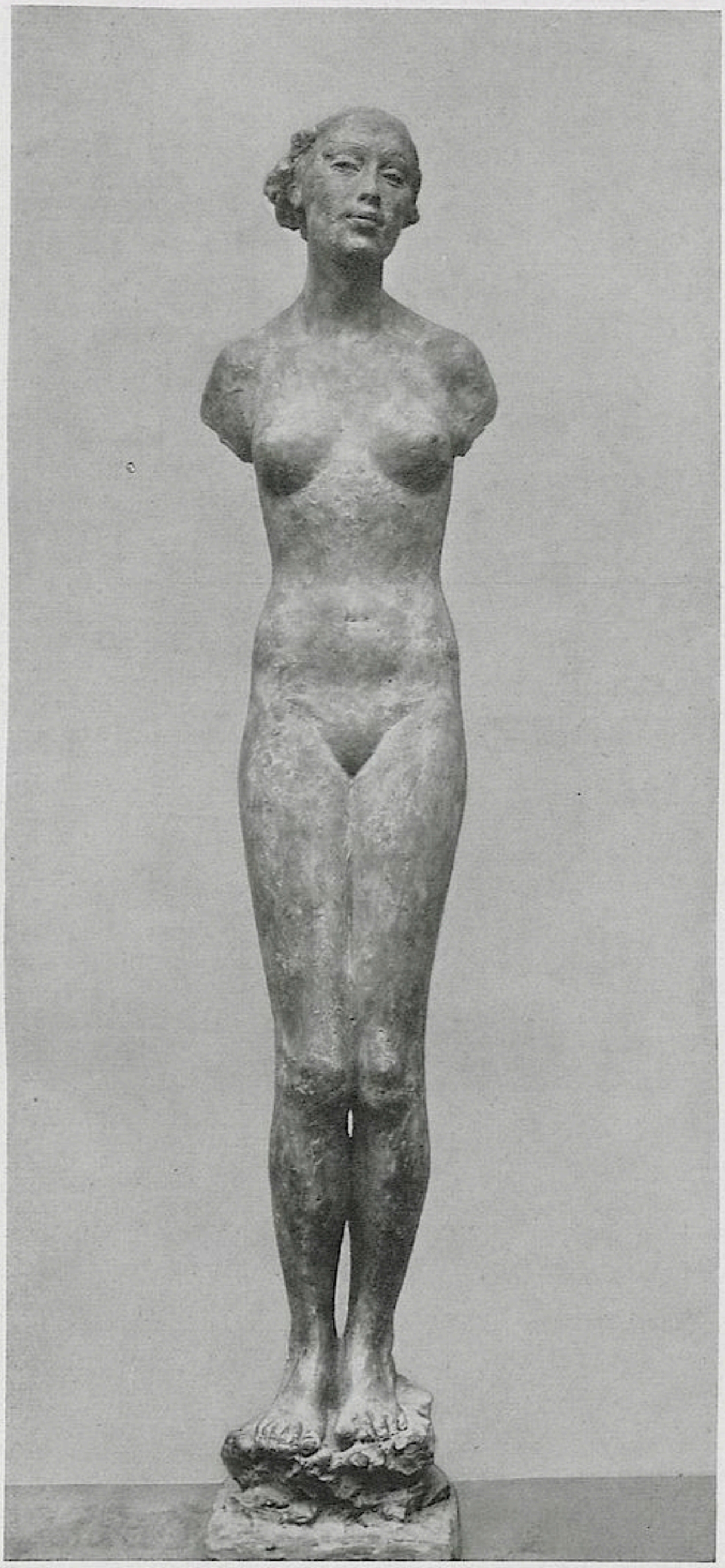
THEO CHAMPION. SPÄTHERBST

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

schaft von Max Clarenbach hat etwas von der Leere einer Operndekoration. Unter den Münchnern der älteren Generation macht ein liebevoll gemaltes Gartenstück von Th. Th. Heine Eindruck. Auch ein Viererzug von Max Feldbauer ist reizvoll gegeben.

An der Spitze der Jungen erscheint mit Recht der alte Christian Rohlfs, der des Lichterspiels um Dinge und Menschen nicht müde wird; leider stört das allzu dichte Beieinander von zehn gleichgroßen Temperagemälden den Eindruck des Einzelnen. „Ac egno", „Kloster Andechs" und mehrere Akte würden besser und stärker jedes für sich allein sprechen. Auch Carl Caspar hat eine größere Anzahl von Bildern ausgestellt, deren monumentale Geste aber nicht immer ganz innerlich erfüllt erscheint. Maria Caspar-Filser zeigt in den vollen Tönen einer Obsternte und einer Herbstlandschaft die beste, wärmste Seite ihres Wesens. Oskar Coesters Bildern ist eine starke innere Erregtheit gemeinsam, die aber im Ausdruck merkwürdig gehemmt anmutet. Die Porträts, Landschaften, Stilleben von Alexander Kanoldt verharren in der mit glatter Härte gegebenen äußeren Ordnung. Auch Max Unolds neue Sachlichkeit hat etwas reichlich Geglättetes. Georg Schrimpf zeigt neben ähnlichen Stücken eine kleine zartleuchtende Landschaft von hohem Reiz. Ein größeres italienisches Landschaftsbild von Josef Achmann ist sicher geordnet. Adolf Schinnerers „Badende" und Flußufer-Stücke sind mehr grell als hell und bemerkenswert trocken vorgetragen. Zwei feine kleine Landschaftsausschnitte Theo Champions vereinigen Sachlichkeit und Intimität auf sehr erfreuliche Art.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN HALLER. MÄDCHENTORSO

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SEIFFERT-WATTENBERG. MÄDCHENBILDNIS

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

Jul. H. Bissiers preisgekröntes Stilleben benützt ein schon mehrfach abgewandeltes Schema; es erhält seinen Wert durch die resolute Klarheit und Festigkeit des Aufbaus. Richard Seewald hat drei kleine bunte Bildchen ausgestellt, die in ihrer raffinierten und sublimierten Naivität sehr reizvoll sind und als annehmliche Dessertstücke wirken. Ein „Sommerabend“ von Alfred Partikel ist ein stilles und feines Bild. Drei kleine Bildchen von Rudolf Großmann sind in der Spitzigkeit des Vortrags voll Geist.

Nicht sehr erfreulich ist das Gesamtbild, das der Kerntrupp der ehemaligen expressionistischen Stürmer und Dränger auf dieser Ausstellung bietet. Oskar Kokoschkas großes „Liebespaar mit Katze“ ist zwar voll koloristischer Einzelreize, aber in der inneren Haltung verkrampft und seltsam starr. E. L. Kirchners drei große Leinwände sind äußerlich sicher geordnet, aber stumpf und ohne rechtes Wesen. Karl Schmidt-Rottluff erschöpft sich in Variationen des Vergangenen, während Max Pechstein sich diesmal in einer entschlossenen Wendung zur eleganten Konvention darstellt, der auch Willy Jaeckels „Schlafende“ vorbehaltlos huldigt. In Erich Heckels „Asta Nielsen“ und „Chocolat und Atoff“ ist eine wehmütig-müde Resignation spürbar. Am besten schneidet noch Otto Müller ab, dessen Landschaften und Figurenbilder sich bei farbig reizvollen Wirkungen in der Fläche bescheiden. Diese Bescheidung auf den Augenreiz des wohltemperierten, sicher und geschmackvoll beherrschten Flächenschmucks, auf das rein dekorative Moment also, ist überhaupt charakteristisch für eine ganze Gruppe, zu der ferner Heinrich Nauen, Erich Waske, Ludwig Peter Kowalski gehören, und mit anderer Technik und anderem Temperament rücken auch Oskar Moll, Hans Purrmann, Wolf Röhricht in diese Nachbarschaft; sogar die äußerlich stark bewegten, bunten Landschaften von Franz Hekkendorf und P. A. Böckstiegel wollen im Grunde nichts anderes. Der Preisträger Anton Kerschbaumer erscheint als ein besonders kultivierter Vertreter der ganzen großen Gruppe.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEO VON KÖNIG. DIE KRANKE KATZE

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL CASPAR. NOLI ME TANGERE

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. DIE MALERIN

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Carl Hofer zeigt sein Wesen und Können, die Sicherheit des Wollens und die Festigkeit des Aufbaus am besten in einer „Ballspielerin". Sein Einfluß unter den Jungen wächst und ist nicht nur bei seinen unmittelbaren Schülern Werner Laves und Ernst Wilhelm Nay zu spüren, sondern auch in Ernst Fritschs „Badenden" und Bernhard Kretzschmars „Susanna" und dem Landschaftsbild „Sayda". Auch Max Kaus, dessen „Mädchen am Fenster" einen Preis davongetragen hat, ist Hofer tief verpflichtet; aber er ist weicher, lyrischer an Farbenklänge hingegeben als jener.

Als interessantere Erscheinungen in dieser Ausstellung sind noch zu nennen: Jankel Adler, dessen „Katzen" von nicht gewöhnlicher, wenn auch noch stark in Gärung begriffener Begabung zeugen; Porträts von Gert Heinrich Wollheim, Paul Altherr, Adolf Strübe und Augusta v. Zitzewitz; eine klug auf Wirkung gearbeitete Harzlandschaft von Annot, „Felsen im Rhonetal" von Kurt v. Keudell, ein kleines Familienbild von Heinrich Schwarz; die „Badenden" von Hermann Huber; einiges von Wolf Hoffmann, Artur Degner, Otto Herbig und Maria Slavona. George Grosz zeigt neben einer seiner virtuosen aufreizenden Konfrontationen „Drinnen und Draußen" ein kühl gekonntes Stilleben. Oskar Schlemmer und Willi Baumeister weisen verschiedene Stationen zwischen Stilisierung und Abstraktion. Auf Wassily Kandinskys neuen Gemälden macht sich eine wachsende Starre bemerkbar; an Stelle der früheren stürmischen und zwingenden Bewegung wird jetzt eine schwelgerisch verharrende Wollust tiefer Farben als herrschendes Moment deutlich, eine Erscheinung, die ähnlich auch auf Heinrich Campendonks neuen Bildern zutage tritt.

Unter den hannoverschen Malern sind zwei eines Preises gewürdigt worden. Otto Gleichmanns „Zirkus" ist ein starkes Bild, in dem ein tiefes Gefühl für das Spukhafte und Groteske menschlicher Belustigungen sichere Gestalt gewonnen hat; auch zwei andere Malereien beweisen klar den Fortschritt des Malers. Richard Seifferts-Wattenbergs Mädchenbild zeigt die versonnen zwischen den Welten nach dauerhafter Schönheit suchende Eigenart seines Urhebers ebenso wie eine „Blaue Landschaft". August Heitmüller ist mit zwei besonders geschlossenen Stücken, einem Herrenbildnis und einer dunklen Landschaft, sehr gut und charakteristisch vertreten. Bernhard Dörries offenbart in einem Knabenbild und einem Stilleben eine sanfte und reine Kraft. Ischi v. König, Kurt Hensel, Wilhelm Horchler geben jeder auf seine Art weitere Beweise vom Wollen und Können in der Ausstellungsstadt.

Johann Frerking

SKULPTUR UND MOTIV

Die freieste unter den bildenden Künsten — vom Motiv aus betrachtet — ist die Malerei, die gebundenste die Architektur. Zwischen ihnen steht die Skulptur: zweckfrei wie die Malerei, aber ans Motiv gebunden: nur das Geschöpf kann ihm Anlaß werden zur Gestaltung. Schon das Pflanzliche versagt sich ihm und erstarrt ins Ornament, alles Unorganische wird aber nur Plastik, nie Skulptur. Die frühesten Skulpturen bildeten nur den Leib des Menschen. Als der Tierleib eindrang in die skulpturale Motivwelt, war es zuerst doch nur als tierphantastische Verzerrung des Menschlichen. Die naturalistische Eroberung des Tiermotivs durch die Skulptur ist die Tat hoher Entwicklung. (Von Negerplastik abgesehen.) Das Maß aller skulpturalen Kunst

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO GLEICHMANN. ZIRKUS

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

blieb doch immer die menschliche Gestalt. (Sogar ein Belling sucht zu ihr zurück!) Sie ist Höchstmaß und Grenze alles skulpturalen Bildens. Denn das Körpergefühl ist Grundelement allen skulpturalen Empfindens, und es vermag nicht außer seiner selbst bildnerisch zu wirken. Hier liegt das Problem moderner Skulptur. Ein neuerwachtes Körpergefühl führte uns ein neues skulpturales Schaffen herauf. Beste Kräfte sind am Werk. Aber in diesem Moment neuerwachenden Körpergefühls droht die Idee menschlicher Gestalt sich zu verdunkeln. Das klassische Ideal, bis heute in Geltung, füllt sich nicht mehr. Anderes, noch ganz Unbestimmtes steigt herauf. Die Malerei vermag auszuweichen: in Landschaft und Stilleben, Motivwelten, in denen sie die heute andrängende Dingwucht zu erfassen fähig ist. Eben diese Gebiete sind der Skulptur verschlossen. Und ihr Eigenstes, Einziges ist in diesem Moment moderner Entwicklung nicht zu packen. Daran scheitert sie — trotz imponierender Einzelleistungen verjährten Geblüts. Also nicht die bösen Architekten, die keine Skulptur mehr dulden wollen, sind schuld an der „Beschäftigungslosigkeit“ der Bildhauer. Sondern das Gesetz ihrer eigensten Kunst läßt sich heute nicht erfüllen. (Tierplastik ist schon bewußte Ausflucht!) Der plastische Trieb, der doch in der Skulptur zur Gestalt gedeihen müßte, prägt sich in der Malerei, im Gefilde des Auges, sein Korrelat. Auf Skulpturen muß er warten, bis der moderne Mensch wieder imstande sein wird, seinen Leib in der Idee zu adeln.

Oskar Schürer

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEUE KUNSTLITERATUR

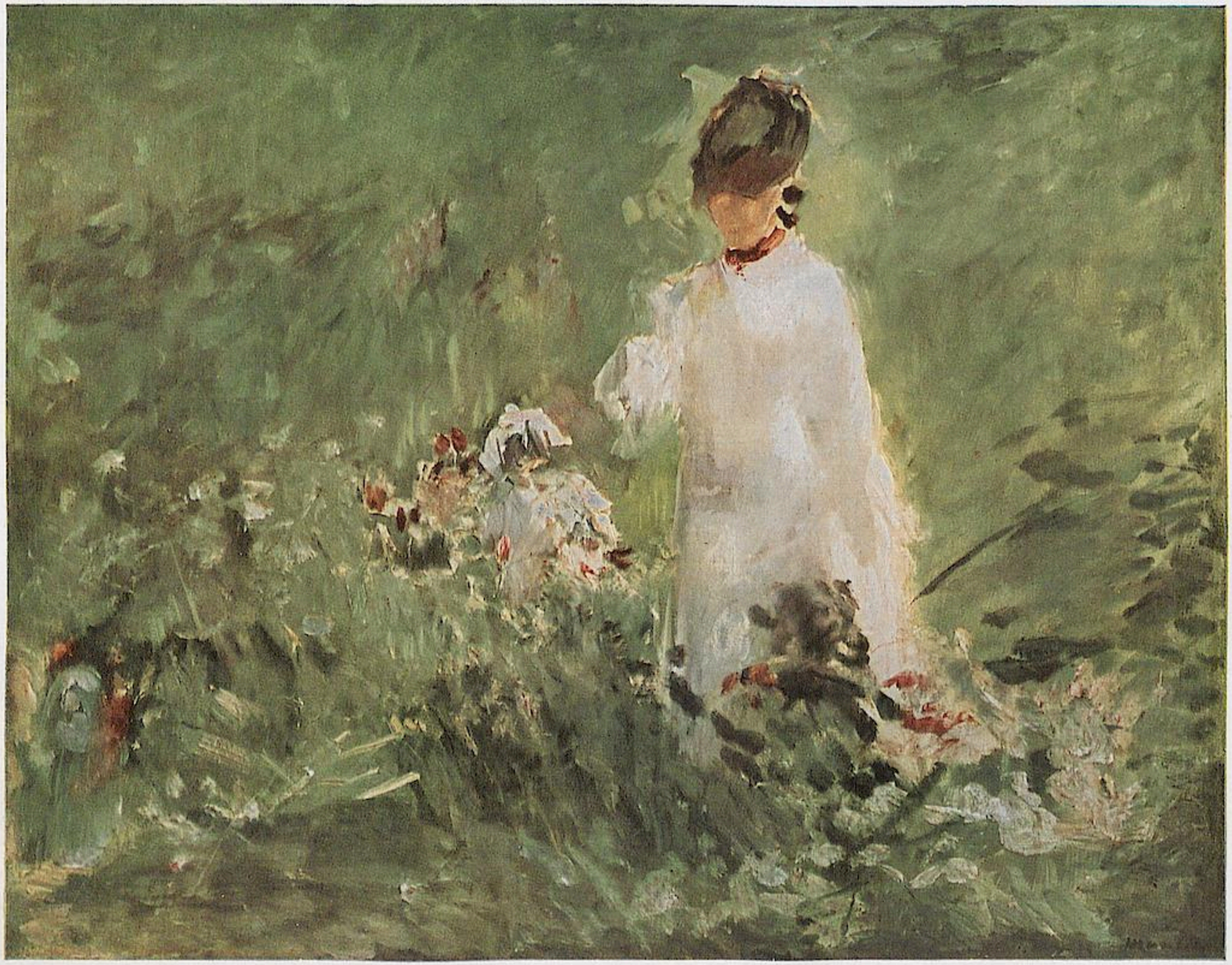
Christoffel, Ulrich, Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck. Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg.

Wenn der Verfasser dieses liebenswerten Buches, wie er sagt, jenes „Absolute und Identische des künstlerischen Ausdrucks“ finden wollte, das die deutsche Kunst zu einem „Faktor der deutschen Kultur macht“, so hat er dieses Ziel in der Tat erreicht. Das nachdenkliche, sorgfältig ausgestattete, völlig objektiv wertende Werk wird alle der deutschen Kunst zurückgewinnen, die, geblendet von formaler Überlegenheit romanischer Völker, die besondere Kraft des künstlerischen Ausdrucksvermögens aller deutschen Kunst zu unterstützen geneigt waren. Daß es aber vielen unter den Künstlern, in deren Wesen und Werk uns der warme und überzeugende Text einführt, gelungen ist, sich auch die Form neben dem Ausdruck zu „erzwingen“, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Rückhaltlos wird man Christoffel darin zustimmen, daß im übrigen gerade die Tiefe der Erfindung und des Ausdrucks der Deutschen persönlichstes und köstlichstes Erbgut ist. Ist das nicht schon allein beglückend? Die Abschnitte über die Holzplastiken, über die deutsche Stadt, deren „Grundriß auf landschaftlichem Naturgefühl beruht“, mit dem Hinweis auf die landschaftliche Verbundenheit der Künste, je nach dem in Frage kommenden Volksstamm, sowie den letzten über „Natur und Kunst“ möchten wir aus diesem, von echt deutschem Geist beseelten Buch besonders anmerken. Nasse

FRANZ HECKENDORF. HAFEN VON GENUA

Künstlerbund-Ausstellung, Hannover

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDOUARD MANET. JUNGE FRAU ZWISCHEN BLUMEN. 1876/77

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDOUARD MANET. DIE AMAZONE. 1876/77

DIE MANET-AUSSTELLUNG DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

Der Galerie Matthiesen in Berlin kommt das Verdienst zu, die erste große Ausstellung der Werke Edouard Manets in Deutschland veranstaltet zu haben. Sie hat versucht — wie sie im Vorwort des Katalogs sagt — eine Ausstellung zu arrangieren, die sich annähernd mit der großen Pariser Ausstellung 1884, ein Jahr nach des Künstlers Tod, an Anschaulichkeit, Wert und Substanz vergleichen kann. Man hat sich begnügt, mit 90 Werken, deren Authentität feststeht, und die nicht nur aus deutschem Privatbesitz, sondern aus den Sammlungen und Museen der Welt stammen (Stockholm, Kopenhagen, Oslo, das Musée du Luxembourg in Paris, der Louvre, die Tate-Gallery in London, das Rijksmuseum in Amsterdam, die Kunsthallen in Hamburg und Bremen hatten u. a. Material hergeliehen), einen Überblick über das Schaffen des Meisters vom Jahre 1860 bis zu seinem Tod zu geben.

Die Galerie Matthiesen hatte das Pech, gleichzeitig mit einer Monet- und einer Impressionisten-Schau anderer Berliner Kunstsalons ihr Unternehmen zu eröffnen. Dies war bedauerlich insofern, als nun die zuerst eröffnete Manet-Veranstaltung den Anlaß hergeben mußte, gegen die unbegreifliche Bevorzugung der Bilder der französischen Impressionisten in Berlin Stellung

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zu nehmen. Soweit man nicht verzichtet, seine Meinung zu einem solch peinlichen „Kunstbetrieb“ überhaupt zu äußern, sieht man sich gezwungen, auf das schärfste gegen einen Snobismus zu protestieren, der anfängt, eine Gefahr für das künstlerische Gewissen zu bedeuten, und der, sei es aus einem falschen Gefühl von „Wertanlage“, sei es aus mangelndem Selbstbewußtsein, jedenfalls aus völlig kunstfremden Voraussetzungen, — Unsummen für schlechte französische Bilder herauswirft.

Obwohl auch im Falle Manet beträchtlich gesündigt worden ist, erheben dieser Künstler und diese Ausstellung jedoch den Anspruch, jenseits solcher Betrachtungen eine Würdigung zu erfahren, die das Ereignis verdient.

Ein wie oben skizzierter Geschäftsrummel muß dazu führen, daß die Bedeutung Edouard Manets, über deren Festlegung vor 15 Jahren keine Diskussion nötig gewesen wäre, nach beiden Seiten verschoben wird. Den Stimmen, die Waldmanns hübschen Ausspruch „Manet et manebit“ zu einer Gleichstellung mit den größten Meistern europäischer Kunst übertreiben, stehen die gegenüber, die in Manet nicht mehr als irgendeinen begabten Maler des vergangenen Jahrhunderts sehen wollen. Beides erscheint gleich irrwegig und um so verwunderlicher, als eine Frist von 50 Jahren nach Manets Tode ein klares, auskristallisiertes Urteil wohl hätte zutage fördern können.

*

Ein näheres Studium dieser Ausstellung beweist aufs neue, daß man in Edouard Manet einen der wenigen überragenden Maler des 19. Jahrhunderts vor sich hat, der zuweilen in glücklichen Augenblicken mit Einzelwerken in überzeitliche Bezirke hinaufreicht. Seine Bedeutung liegt in der Spannung eines stählernen Bogens, der mit einem Ende in der großen Tradition, die man ein wenig ungenau mit den Namen Velasquez-Goya umreißen kann, endet, mit dem andern jedoch in einer völlig neuen Erde fußt, aus der ein kommendes Zeitalter entwächst, das wir alle im Bewußtsein tragen, deren Ziel und Entwicklung heute jedoch noch in keiner Weise zu übersehen ist. Insofern bedeutet die Tat Manet für die damalige Zeit eine Revolutionierung des gesamten Sehwillens, für die Gegenwart jedoch eine der großen noch beschreitbaren Brücken, die uns mit einer großen Vergangenheit verbinden. Während die Vergangenheit in ihm den Revolutionär sehen mußte, erblicken wir in Manet — ganz im Sinne seiner Absicht, das Glied in einer bedeutsamen Entwicklungskette. Wir haben zwar schon wieder die Epoche hinter uns, die mit seinen Augen sah, wir haben jedoch diese Sehweise uns eigen gemacht, um sie zu überwinden. Es ist natürlich in einer Privatveranstaltung nicht möglich, die Mehrzahl der bedeutendsten Werke eines Künstlers auszustellen. Die Matthiesen-Ausstellung zeigt neben einer Anzahl von Bildern, die Manets Begrenzung und eine gewisse Blässe des Gefühls deutlich verraten, eine Reihe von hervorragenden Bildern, die die Meisterschaft dieses Künstlers mit jedem Pinselstrich dokumentieren.

Da findet man unter den Frühwerken das Bildnis eines Freundes von 1860, ein wenig flach, aber voll von einem bei aller Sparsamkeit unheimlichen Leben. Daneben der 1862 gemalte Junge mit Hund, wo man plötzlich erkennt, wie die große Tradition Velasquez von einem modernen Menschen umgewandelt und fortgesetzt wurde. Dies Gemälde des 30 Jährigen ist vielleicht eines der in sich geschlossensten und großartigsten Werke, die der Künstler geschaffen hat. Eine Skizze zur Olympia fast frischer wirkend als das etwas starre Original, oder einen Fischzug-Entwurf, der bereits die Absichten der Expressionisten-Generation im Keim enthält. Die schon als Original sehr bekannte „Alabama“ aus der Sammlung Mendelssohn, oder aus der gleichen Sammlung, der in seiner funkelnden Düsterheit grandiose Hafen von Bordeaux. Ein Stierkampf von 1865 von einer farbigen Vielfalt der Erscheinung und einer Unmittelbarkeit des Erlebnisses, an der man ermessen kann, wie revolutionär ein solches Werk den Zeitgenossen erscheinen mußte.

An einem King-Charles-Hündchen kann man sehen, wie hinfällig es ist, wenn man von Manet sagte, daß er nur den Reiz der Oberfläche zum Ausdruck brachte. Man findet aus dem Kopenhagener Staatsmuseum die Erschießung Maximilians und aus dem Louvre das Porträt seines Freundes Emile Zola, das zum Teil eine helle zarte Harmonie der Farben besitzt, die an keinen anderen als an den Delfter Vermeer erinnert.

Ein wenig Skepsis empfindet man der Balkonszene aus dem Musée de Luxembourg gegenüber. Sie verblüfft durch Anmut und die Geschlossenheit der Kultur. Aber es scheint fast,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDOUARD MANET. DER ALTE MUSIKANT. 1862

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDOUARD MANET. FRAU MANET IM GEWÄCHSHAUS. 1879

als ströme das dargestellte Bildthema diese Anmut aus und wir sehen in dieser Gruppe den beglückenden Lebensstil vergangener Epoche. Die Malerei hingegen ist durch viele Überarbeitungen hart und recht kalt geworden.

Das Werk der 70er Jahre scheint uns heute ein wenig tastend und, trotz einzelner Bilder, in seiner hellen Skizzenhaftigkeit leer und ohne die Fülle der vorangegangenen Periode. Hier werden die Schwächen der impressionistischen Haltung deutlich, über die der Künstler sonst hinauswuchs. Dann kommt wieder die Dame auf der Promenade, die „Madame Manet", das Bildnis des „Richters Dejouy" mit seiner eklatanten Einfachheit der Mittel, ein paar Gärten (das Landhaus in Bellevue), ein anderes Damenbildnis mit Pelz und der Löwenjäger, der trotz seiner mißglückten inneren Architektur noch heute eine Großartigkeit besitzt. Als eines der schönsten Porträts Manets zeigt sich das Bildnis Rochefort. Eine Menge Stilleben, vor allem von Früchten, verraten, daß der Künstler auch schlechte Bilder gemalt hat. Nur eine unkritische Manetschwärmerei kann den Versuch machen, alle diese kleinen Bilder zu retten, die zuweilen die Flüchtigkeit einer erschrecklichen Leere haben. Dann sind da wieder ein paar Pfirsiche von 1882, wie Juwelen leuchtend und doch von zarter Weiche und hauchhafter Verzauberung, die allein genügen würde, Edouard Manet jene außerordentliche Stellung einzuräumen, die einem Manne zukommt, der nichts als Maler sein wollte und der einer ganzen Generation und damit auch die Gegenwart lehrte, die Welt mit neuen Augen zu betrachten.

Bruno E. Werner

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

STUDIE AUS MONETS GARTEN. 1874

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KARIKATUR

Die Kestner-Gesellschaft in Hannover hat vor einiger Zeit eine Ausstellung der Karikatur seit 1800 gebracht. Sie hat sich damit auf ein Gebiet begeben, das zur Hälfte in die Geschichte der Kultur gehört und nur zur Hälfte als Kunst bezeichnet werden kann.

Die Karikatur kann erst in dem Moment der Entwicklung menschlicher Kultur auftauchen, wo der Wille vorhanden ist, sich von festen Bindungen jeder Art zu befreien. Die Karikatur ist in jedem Falle Zersetzung.

Das Mittelalter, das sich im Gottesstaat eine Bindung der gesamten europäischen Menschheit geschaffen hatte, der jeder Mensch und jede Erscheinung eingeordnet war, ja die den Menschen als Persönlichkeit völlig ausschaltete, und wo jeder eigentlich nur ein Glied einer Organisation war, die sich wieder einer anderen unterordnete — das Mittelalter kennt keine Karikatur, es kennt nur groteske Spukgestalten.

Die Renaissance beginnt zunächst in ihren Totentänzen, dann in ihren Darstellungen des Jüngsten Gerichts, die Vertreter dieser Organisationen zu verhöhnen, und zwar wie natürlich vor allem kirchliche Würdenträger und Mönche, und die Reformation erzeugte Pamphlete. Aber wir werden das immer noch nicht als selbständige Karikatur bezeichnen können. Denn immer ist noch ein Rahmen da, innerhalb dessen die Verhöhnungen vereinzelt auftauchen. Und ebenso ist es bei Pieter Brueghel und Hieronymus Bosch. Ihre Schreckgespenster sind exzentrische bizarre Gesichte. Sie verhöhnen nichts, sondern sie sind beängstigende Schreie, die aus einer inneren Hilflosigkeit ausgestoßen werden. Man spürt bei Brueghel, wie die Zweifel auf seine geängstigte Seele einstürmen, die statt himmlischer Heerscharen Hexen sieht. Ja selbst bei einem genialen Künstler, der schon fast in unsere Zeit gehört, bei Goya, kann man aus demselben Grunde m. E. noch nicht von Karikatur sprechen. Denn obgleich er ein wütender Feind der Mönche ist und das Ekelhafte des Krieges in seiner Nacktheit zeigt, lastet es doch wie ein Druck auf allen seinen Schöpfungen dieser Art. Auch für ihn ist die Welt noch voller dunkler Mächte. Seine Phantasie sieht keinen Himmel mehr, wohl aber die Hölle, und er glaubt noch an Hexen und Teufel.

Wenn man von vereinzelten früheren Erscheinungen absieht, kann man sagen, daß erst die Aufklärung und die französische Revolution diesen letzten Schleier des Mittelalters fortreißen. Mit ihr erst beginnt der offene ungehemmte Kampf gegen die Bindungen und Ordnungen der Kirche, der Gesellschaft und Politik, und so ist es auch innerlich begründet, wenn die Ausstellung die Karikatur erst etwa seit 1800 zeigte.

Aber noch ein Zweites ist zur Diskussion zu stellen, was zunächst mit Recht absurd erscheinen wird: Ist nicht auch das Christentum Voraussetzung für das Zustandekommen der Karikatur, wie wir sie seit rund 1800 haben? Hat nicht gerade dieselbe Religion, die in einem bestimmten Stadium ihrer Wirkung auf die europäische Menschheit, nämlich im Mittelalter, diesen ungeheuren Pyramidenbau von Organisationen und Bindungen schuf, zugleich auch in der gesamten Menschheit Moralbegriffe erzeugt, die offen oder versteckt auch die Voraussetzung für einen sehr großen Teil der Karikatur sind? Ist nicht die uns allen selbstverständliche und angeborene Vorstellung der Nächstenliebe auch dasjenige Gefühl, mit dem die Karikatur als Grundlage rechnet, wenn sie die Roheit, die Verlogenheit, die egoistische Dummheit, die Gleichgültigkeit in jeder Form, die Selbstüberhebung und die Verkommenheit jeder Art geißelt? Mir scheint, je mehr man der Frage nachgeht, um so wahrscheinlicher wird ihre Beantwortung durch ein: „Ja!“. Denn die Karikatur der Antike ist eben deshalb eher grotesk, weil diese Vorstellung fehlte, die das Christentum geschaffen hat, nämlich das Gefühl für den Nächsten und die Mitverantwortung für den Nächsten.

Man könnte versucht sein, die moderne Karikatur seit 1800 als ein negatives Kampfmittel für die europäischen Moralbegriffe zu bezeichnen. Daß diese heute mit der Konfession gar nichts mehr zu tun haben, sondern außerhalb ihrer überall dem heutigen Menschen eingeboren sind, braucht eigentlich gar nicht besonders erwähnt zu werden. Die Karikatur führt

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDOUARD MANET. DAS BASSIN VON ARCACHON. 1871

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

diesen Kampf, wie gesagt, negativ durch zersetzende Kritik dessen, was diesen Moralbegriffen feindlich ist. Sie führt ihn durch das Mittel des Komischen. Der Beschauer soll lachen.

Wann lacht man eigentlich? Wenn wir eilig auf der Straße gehen und rennen infolgedessen mit jemand zusammen, dann lachen wir und die, die es sehen. In diesem Falle ist das Lachen eine Reaktion auf die Erkenntnis des Mißverhältnisses zwischen dem Gewollten und dem Erreichten: nämlich daß wir sehr schnell vorwärts kommen wollten und infolge unserer unzulänglichen Vorsichtsmaßregeln das Gegenteil erreichen. Auf einen solchen Vorgang allein hin wird kein Mensch eine Karikatur machen können.

Warum nicht? Einmal deshalb, weil das Gewollte oder die Handlung nicht so harmloser Art sein darf, und dann deshalb, weil die Gewalt, die das Gewollte verhindert, nicht durch Zufall von außen herkommen darf, sondern in der Minderwertigkeit des Gewollten oder der Handlung selbst begründet sein muß. Ja, eine Karikatur wird immer besser und wirkungsvoller sein, je mehr die Unzulänglichkeit der Handlung und ihre Minderwertigkeit nicht durch äußere Gegenwirkung demonstriert wird — das bleibt immer grob — sondern wenn diese durch Aufzeigung ihrer eigenen Schwächen dem Beschauer klargelegt wird. Es entsteht also das Lachen auch bei der Karikatur aus dem Mißverhältnis von Beabsichtigtem und Erreichtem, nur muß das Beabsichtigte bösartig und gefährlich dumm oder hohl sein und seine Erfolglosigkeit eben in seiner Minderwertigkeit erkennbar sein.

Wenn z. B. Daumier seine Rechtsanwälte malt, die ohne innere Beteiligung mit gewaltigem Pompe und Phrasen die Richter zu dupieren suchen, dann spürt man die innere Hohlheit, die uns nicht bluffen kann.

Es ist also ein mehr oder minder böses Lachen, das die Karikatur bei uns auslöst, ein Lachen der Schadenfreude, daß das, was sich groß vorkommt, durch Bloß-Stellung seiner inneren Minderwertigkeit klein gemacht wird. Unglückliche Menschen wird niemand karikieren und unschuldige Kinder auch nicht.

Es ist nun selbstverständlich, daß das Lachen und die Karikatur, die es auslöst, verschieden sind, entsprechend der Verschiedenheit der Nationen, der Perioden und der Zeitereignisse. Krieg und Revolutionen werden mehr Gift verspritzen, als die auf sie folgenden Zeiten. Man wird beim Engländer einen radikalen Fanatismus finden, eine gewaltsame und ausschweifende Verzerrung, und das, was Beaudelaire von Hogarth sagte, gilt auch eigentlich von der ganzen englischen Karikatur vom Anfang des 19. Jahrhunderts: sie sei „die Karikatur des Begräbnisses“, d. h. der restlosen Zersetzung.

Der Franzose arbeitet mit mehr Esprit und Eleganz, aber darum menschlich nicht weniger ernst und rücksichtslos. Da sind Daumier, der große Maler, der den Bourgeois verewigt hat, Grandville, Gavarni und Toulouse-Lautrec.

Beim Deutschen steckt im Gegensatz zu beiden etwas wie Gemüt hinter der äußeren Form. Aber das tritt in der letzten Zeit mehr und mehr in den Hintergrund. Überhaupt haben solche Definitionen etwas Gewalttätiges, weil sich im Laufe der 125 Jahre der Charakter der Karikatur auch innerhalb der einzelnen Nationen gewandelt hat. Die jüngste französische Karikatur ist ebenso wie die neueste englische wesentlich milder geworden, und das Gift, das dem Deutschen früher fehlte, scheint in jüngster Zeit bei ihm in verstärktem Maße sich zu konzentrieren. Hosemann ist noch gemütvoll weich, bei ihm herrscht noch die biedermeierliche Ludwig-Richter-Stimmung. Der Hannoveraner Wilhelm Busch ist schon viel herber, und hinter seinen Zeichnungen sitzt der bittere Hohn auf die Unvollkommenheit der Menschen. Dagegen wirken die Karikaturen der Fliegenden Blätter wieder harmlos. Der Simplicissimus mit Töny, Th. Th. Heine, Wilke, Kley, Arnold, Preetorius und Gulbransson gibt uns dann das, was wir uns unter Deutscher Karikatur vorstellen. Zilles Bilder sind nicht nur voller Spott, sondern hinter allem Hohn glaubt man die Tränen tiefsten Mitleids zu sehen. Groß, Dix und Schlichter gehen schon bis zum Entsetzlichen. Bei ihnen gilt eigentlich noch viel stärker als bei den frühen Engländern das Wort von der Karikatur des Begräbnisses.

Aber diese Ausstellung hatte vielleicht gerade darin ihren Wert, daß sie nicht rein ästhetisch war. Sie gab ein Kapitel Kulturgeschichte, und zwar in der eindringlichsten Form, nämlich derjenigen der Verneinung. Hinter dem Lachen der Karikatur hockt die Traurigkeit und die Verzweiflung. Aber es ist gut, wenn auch Kunstinstitute gelegentlich den Boden der reinen Kunst einmal verlassen. Denn Abwechslung gehört zur Lebendigkeit.

Dr. A. Dorner

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KOELLE. SELBSTBILDNISBÜSTE. 1928

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KOELLE

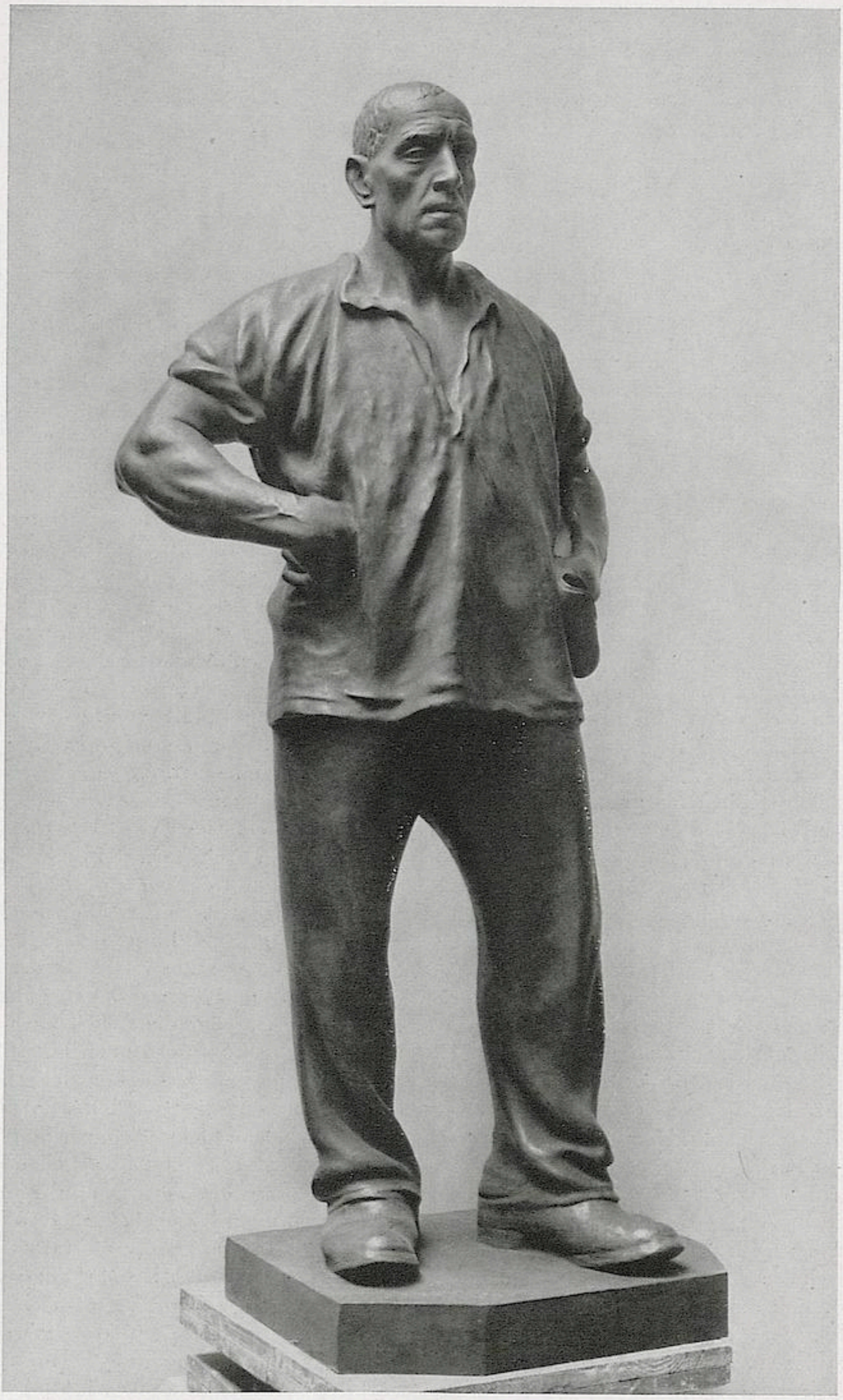
Der in München lebende Bildhauer Fritz Koelle wird heute schon, obwohl er erst wenig über 30 Jahre alt ist, der kleinen Gruppe jener deutschen Plastiker zugezählt, deren Werk als für die zeitgenössische Bildhauerkunst wertbedeutend und richtunggebend gilt. Wenn sich eine Kunst von dem kräftigen und eigenen Stil Koelles trotz ihrer absolut unliterarischen Haltung solch schnelle und ernste Beachtung erzwingt, so beweist das einmal, wie notwendig eine solch unliterarische Absicht innerhalb der neueren Kunst ist und mit welchem Verlangen sie begrüßt wird. Zum andern beweist diese Beachtung, wie stark Koelles Werk aus seinem eigenen Gesetz heraus bereits Gestalt gewonnen haben und wie gültig es geworden sein muß.

Bei dem Versuch, mit den gestalterischen Absichten Koelles bekannt zu werden, wäre es ein zu Billiges, seinen spürbaren Willen zur großen, lebendigen Form den stilistischen, ja nur dekorativen Tendenzen der heutigen Plastik gegenzusetzen, denn man käme dabei bestenfalls zu einer kunstliterarischen, für das Werk selbst aber sehr belanglosen Feststellung. Denn was einen viel weiteren und für die Kunst viel wichtigeren Kreis als den der Kenner in den Bann seines Schaffens zwingt, ist nicht so sehr Koelles Stil- und Formwille als vielmehr die gesunde, ja zuweilen derbe Selbstverständlichkeit, mit der dieser Wille zur Form da in Erscheinung tritt und Gestalten schafft.

Koelle bekennt sich zur Natur als seinem ersten und ihn bestimmenden Vorbild, er gibt ohne Nebenabsicht wieder, was er sieht und wie er es sieht. Das unterscheidet seine Absicht sowohl von derjenigen jener, die akademisch-rezeptiv zu einem Schönen und Richtigen kommen wollen, wie von dem Willen der Naturalisten, die einen individuellen Blick auf die Natur — als mit dem Bilden nach der Natur unvereinbar — ablehnen. Der Mut, sich durch immerwährende Auseinandersetzung mit der Natur eines Besseren belehren zu lassen, als man es in der Sicherheit akademischen Regelwissens hat hinnehmen lernen, ist nicht ohne Schwierigkeiten zu finden. Es blieb auch Koelle, dem Schüler Hermann Hahns, nicht erspart, den bloßen Gestus, das Nur-Strukturale der dekorativ überzüchteten Münchner Akademie erst gründlich abzuwandeln. Immerhin stehen am Ende dieser Bemühung Werke wie etwa das „Bergarbeiterkind“, das in seiner aus dem Zylindrischen her entwickelten Form schon den Durchbruch des eigenen Schaffenswillens verrät und bei dem Koelle schon zu dem Plastischen an sich vordringt. Die nun folgende entschlossene Hinwendung zur Natur geschieht aber nicht etwa mit protestlerischer Geste, wobei meist doch nur unkünstlerische, handwerksfremde und literarisch infizierte Absichten zutage treten, sondern völlig beruhigt und im Besitze einer erstaunlichen technischen Fertigkeit. Gleichzeitig erobert sich Koelle auch die seiner bildnerischen Absicht entsprechende Gestaltenwelt; er muß als Bildner nach der Natur einen anderen Weg gehen als jenen, auf dem man zu einer monumental-dekorativen Plastik von Idealfiguren, Adoranten und anderen komponierten Gestalten, zu Göttern einer längst entgötterten Welt, vordringt. Seinem eigenen Leben und Werden nach steht Koelle der Welt der harten Arbeit nahe; die von ihr geformte Physiognomie, der von ihr dem Menschen aufgedrückte Formhabitus sind es, die seinem bildnerischen Vergnügen die stärksten Impulse verleihen.

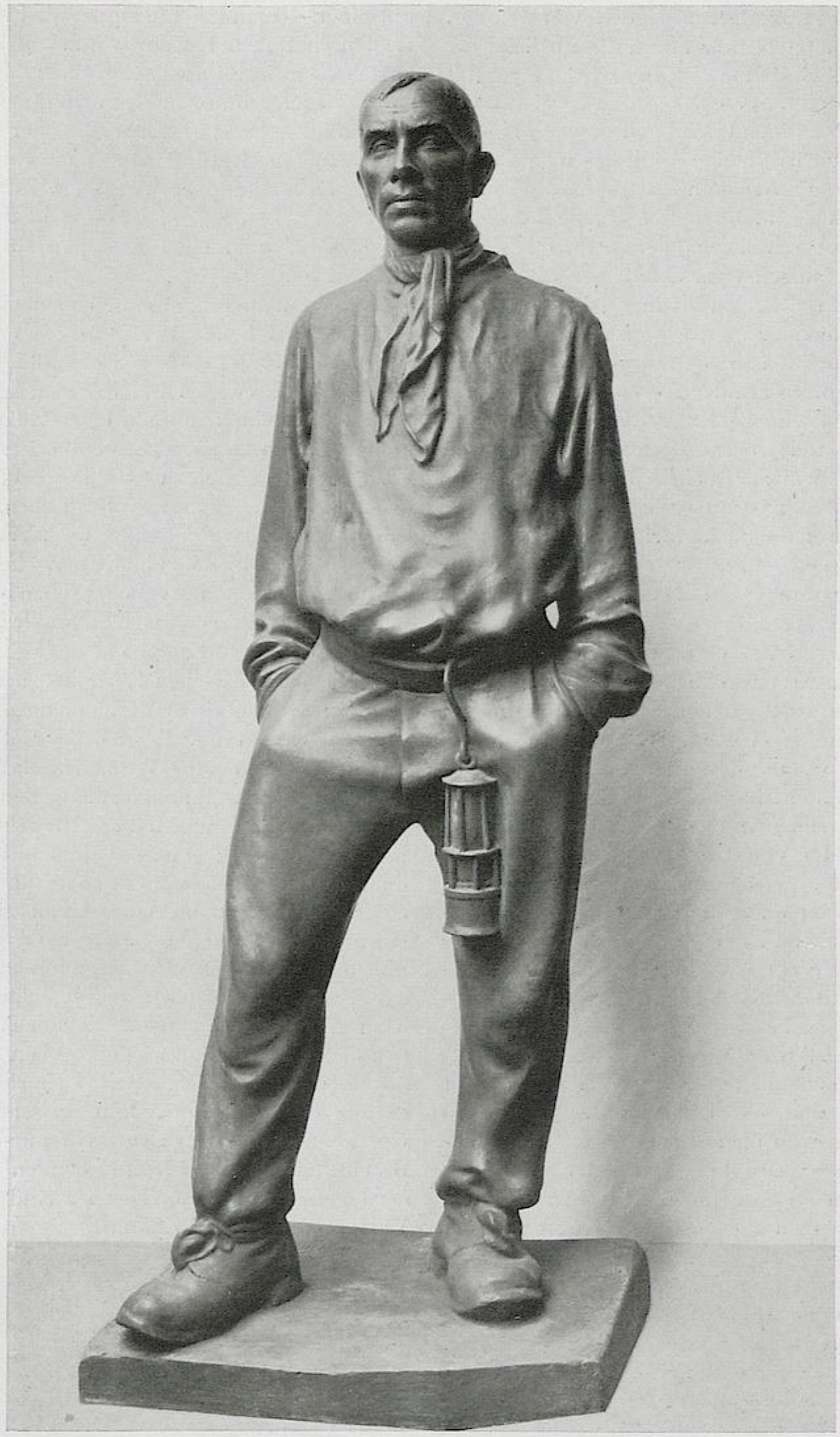
So entnimmt er seine Vorbilder der Umwelt der Hütten- und Bergwerksarbeit, also jener Atmosphäre, in der die Arbeit auf ihren biblischen Nenner „Schweiß und Mühsal“ gebracht ist. Hier nun besteht die künstlerische Objektivität Koelles ihre schwerste Prüfung: Träte er an seine Modelle mehr mit einer literarisierenden Absicht als mit dem bildnerischen Vorhaben heran, so wäre ein Verlieren in irgendwelche Tendenzen unausbleiblich. Aber, wie Koelles Kunstwille auf die Natur als unbestechliches Vorbild gerichtet ist, so bewahrt ihn seine künstlerische Disziplin davor, irgendwelche Grenzen zu verrücken. Man könnte das auch so zu verstehen suchen, daß man sagt: Koelles Demut vor der Natur bestimmt seine schöpferische Empfindung, die Disziplinierung dieser Empfindung macht ihn zum Gestalter. Diese, vielleicht mit dem Wesen des Deutschen innig

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KOELLE. HÜTTENARBEITER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KOELLE. BERGARBEITER VOR DER EINFAHRT

Berlin, Nationalgalerie

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

verbundene Disziplin trennt Koelle von Meunier, mit welch letzterem er durch die Vorliebe für die gleiche Gestaltenwelt irgendwie verwandt zu sein scheint. Wo der große Belgier nicht ohne das Sentiment auskommt, wo bei ihm immer noch irgendeine Gefühls- oder Denkaufforderung neben dem Plastischen des Kunstwerks einhergeht, da bleibt Koelle bei einer objektiven Abschilderung der Form. So gelangt er zu Ergebnissen seines bildhauerischen Vermögens, die allein durch ihre plastische Fülle und formale Spannung wirken und deren heutiger Realismus ästhetisch und überzeugend ist. Koelles Figuren aus der Arbeiterwelt sind kein steingewordener sozialer Aufruf der mit irgendeiner schönfertigen, dekorativen Geste ausgesprochen wird; er ist ein in bestem Sinne sachlicher Gestalter, denn er sagt von der Sache alles — über die Sache nichts aus.

Dieser „neue Realismus“ ergibt, vor allem in seiner jüngsten Schaffensperiode, erstaunlich reife Stücke. Für die Tendenzlosigkeit seiner plastischen Absicht ist die Porträtbüste des „verunglückten Arbeiters“ bezeichnend. Die Deformation der breitgeschlagenen Nase ist nur gegeben, um das Gesamtinhaltliche des Kopfes organisch wieder herzustellen; dem Kopf ist nicht um einer Einzelheit willen sein Leben genommen, sondern diese Einzelheit erscheint allein um der Verlebendigung der Form willen mitgestaltet. Das schon erwähnte „Bergarbeiterkind“, dessen blutarmes, rachitisches Körperchen mit den knochigen Extremitäten Elend an sich ausdrückt, hat in der spürbaren Zärtlichkeit, mit der Koelle den bescheidenen Konturen Fülle gab, noch irgendeine Regung mitbekommen. Aber die großen Bronzen des „Hüttenarbeiters“ und des „Bergarbeiters vor der Einfahrt“ sind — ganz von der beruhigten Wucht ihres großen Stils abgesehen — weiter nichts mehr als bildgewordener Ausdruck einer harten Lebensform. Mit einer erstaunlichen Fähigkeit zur plastischen Konzentration, mit einer — man möchte sagen: nüchternen — Leidenschaft reißt Koelle das ihm von der Natur Gegebene mit rein künstlerischen Mitteln in eine wirklich monumentale Form hinein. Seine derbe und beherzte Strenge, die aber nirgends zum brutalen Gestus wird und nie ein proletarisches Kunsttum propagiert — wie das in den Salons zuweilen beliebt ist —, geht direkt auf das im Mittelpunkt der Absicht stehende plastische Problem heran.

Was nun darüber hinaus auf jene magische und nicht festzustellende Weise in das Werk eindringt, die aus dem Ab-bild ein Bild der Welt macht und das Werk der Hände zum Kunstwerk adelt, das ist ein Neues, ein in die Zukunft verheißungsvoll weisendes Etwas, es ist: der Stil Koelles. Das absichtslos Gebildete erhält mit einem Male ein geheimnisvolles Leben, die Porträts, insbesondere dasjenige des „Wettersteigers“ gewinnen über ihre bildhauerische Gesamthaltung hinaus einen psychologischen Inhalt, der sie zu einem Schönen macht, ohne sie zu idealisieren. Das „Selbstbild“ ist in der Feinheit, mit der hier der plastischen Einzelheit nachgegangen und mit der sie ins Ganze eingeordnet ist, ein gewiß nicht nur für Koelles Entwicklung merksteinbedeutendes Werk. Zwischen der Explosivität eines Rodinschen Formwillens und der stilisierenden Haltung Maillols etwa geht der Weg Koelles zu einer frei ausschwingenden, großen inneren Linie im plastischen Auf und Ab; zu einer Form, die ohne Arabeske aus sich allein gültig wird. Wie Koelle über das Formale hinaus dem Wesen des Dargestellten oft mit dem ersten bildnerischen Griff nahekommt, das belegen irgendwie auch seine kleinen Tierstücke, von denen hier einige wiedergegeben sind.

Sowohl die Werthaftigkeit des bisherigen Werkes wie der Ernst in der künstlerischen Arbeit Koelles rechtfertigen also nicht nur die frühe Beachtung, die er bei Kunstfreunden wie -kennern gefunden hat, sondern sie sind auch ein Versprechen auf die Zukunft. Gustav Stolze

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KOELLE. BILDNIS EINES HÜTTENARBEITERS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FARBLICHTMUSIK UND IHRE KORREKTUR

Vor einiger Zeit hatte man in München Gelegenheit, A. Laszlo, den in München lebenden Pianisten, seine Farblichtmusik vorführen zu sehen. Nach kurzem, theoretischem Vortrage begab er sich an den Flügel, spielte moderne, eigene Kompositionen, während wandelnde Farben und Formen im dunkelnden Raume auf die Leinwand geworfen wurden, Formen, die im Rhythmus ihrer Abwandlung ein Gesamtkunstwerk mit der Musik bilden sollen. Diese dankenswerten Versuche kamen um innerliche Wirkung vor allem deshalb, weil der Komponist der Farbsphäre kein standhaltender Maler war. Man hätte hier einen Klee, einen Kandinsky (oder Reichel, um einen abstrakten, musikalischen Münchner zu nennen) zur Verfügung haben müssen. Zudem aber ist der Schaltapparat oder seine Bedienbarkeit noch so unvollkommen, daß sich die Farbabwandlung nicht wirklich in die Musik hineinlegt, vielmehr noch recht beliebig neben ihr einhereilt. Wir glauben aber mit Laszlo an die grundsätzliche Möglichkeit solcher Verbindungskunst. Nur ist die Verbindung vorläufig noch recht unvollkommen.

Da die Lichtmaschine vorläufig noch viel ungelenker arbeitet als die Maschine eines modernen Konzertflügels, müßte letzterer der sich anpassende Teil werden und nicht umgekehrt. Zuerst also müßte eine sinngesättigte Farbfolge tadellos projizierbar dastehn, und nun erst müßte der Musiker zu diesem „Texte“ eine Musik erfinden. Selbst bei dieser umgekehrten Anpassung bliebe dann noch nötig, daß sich der Musiker an etwaige Zeitverschiebungen der Farbmaschine anpaßt, wie der Begleiter an die Sängerin und ihre Atempausen. Nur so könnten die Aussichten wirklichen Zusammengehens wachsen. Immer wichtiger aber wird hiebei die wirkliche Künstlerschaft des komponierenden Malers, dessen Farbabwandlungen schon ohne Musik ein köstliches, geschlossenes Spiel bedeuten müssen, genau so, wie ein gutes Gedicht bereits ohne den Musiker entzückt. Dazu kommt, daß das Visuelle in seiner Eigenkraft — noch dazu im Dunkelraume! — ganz andre Vordringlichkeit behält als beim Liede etwa der Klang des Wortes, der durch den Klang der Musik immer ein wenig zugedeckt wird. Dies führt wiederum auf das

FRITZ KOELLE. STIERKALB

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Primat des bildenden Künstlers bei diesem Unternehmen und auf unsere Forderung, daß dieser ersten Ranges sei.
Um sich einzuführen in die (hiervon allerdings abweichende) Geschichte und Systematik dieser Kombinationsversuche, kann man zu Laszlos Buch greifen „Farblichtmusik“, Breitkopf & Härtel 1925. Hier sind diese schwierigen Dinge noch nicht endgültig geklärt, aber es ist reizvoll, derartigen Problemen und Bemühungen überhaupt zu folgen. Voraussetzung dieser Kombinationskunst ist aber nicht, wie meist, und auch bei Laszlo noch angenommen wird, daß eine notwendige Zuordnung zwischen einer Farb- und einer Tonskala gefunden werden könne oder müsse. Es besteht ja auch keine feste Skalenparallelität zwischen einer möglichen Wort- und Tontabelle, und dennoch ist das Lied eine sinngesättigte Kombinationskunst. Es ist hingegen Voraussetzung solcher Kombinationskunst, daß man überhaupt auf dem Boden derer stehe, die an den steigernden Sinn von Verbindungskünsten glauben, daß man also nicht zu jenen absoluten Puristen tritt, die alle Kunstsphären in unverbundener „Reinheit“ halten wollen, also eigentlich schon das Lied, den Tanz zur Musik, besonders aber die Opfer für schädigende, sich ins Mehrdimensionale verquickende „Mischungen“ erachten.
Ganz unhaltbar ist der dekadente Bildungsstandpunkt, daß die „gesunden“, primitiven Völker alle solche „Bindungen der Künste aneinander“ nicht besessen hätten. Wer kultische Tanzsymbole der Primitiven kennt, weiß, daß das Gegenteil der Fall ist. Eine andere, undekadente Voraussetzung ist ebenfalls notwendig: Man glaube daran, daß die sich ewig wandelnde Geschichte alte Einheitsformen fallen und ganz neue erstehen lassen kann, sobald ungestillte Bedürfnisse der Zeit danach drängen.
Es müßte irgendwo Gelegenheit geschaffen werden, daß alle, die an diesem Problem arbeiten, einmal nacheinander aufführen können, so in Deutschland z. B. Hirschfeld-Mack, der in Verbindung mit dem „Bauhaus“ seit langem an gleichen Problemen praktisch arbeitet. Roh

F. KOELLE. BERGARBEITERKIND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER. STILLEBEN

ANTON FAISTAUER

Erst in den letzten Jahren begann man in Deutschland Anton Faistauer als prominenten Künstler zu würdigen. Die monumentalen Wandmalereien im Festspielhaus, alljährlich einer geistigen internationalen Elite vor Augen geführt, haben mit einem Schlage die Aufmerksamkeit auf den bedeutenden Künstler gelenkt. Damit Hand in Hand gingen Ausstellungserfolge im Auslande, Preis- und Titelverleihungen, bis er mit seiner großen Kollektiv-Ausstellung des Vorjahres im Münchner Glaspalast die deutsche Kunstkritik veranlassen konnte, zum deutschen Maler Faistauer Stellung zu nehmen. Im Grunde sind diese Erfolge nur äußere Zeichen eines Entwicklungsganges, der eine Künstlerpersönlichkeit plötzlich in den Vordergrund rückt, weil sie in der Epoche einer durchgreifenden Klärung der zeitlichen Kunstentwicklung als wichtiger Faktor dieser Klärung wirksam und deutlich erscheint.

Mit Interesse sah man, wie ein Künstler von innerstem Beruf, der, bei voller Erkenntnis des zeugenden Wertes der Tradition und bei aller Sorgfalt im Handwerklichen, universell und lebendig im Zeitlichen verwurzelt ist, eine Geschlossenheit der Entwicklung zeigen konnte, wie sie in der Zeit solcher Revolutionierung der Kunst nur wenigen erreichbar wurde. Von den frühen tieffarbensatten, in sich gekehrten Porträts führt der Entwicklungsgang ebenso gerade

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER. MUTTER UND KIND

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER. GARDONE SOPRA AM GARDASEE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. FAISTAUER. FÜRSTERZBISCHOF IGNAZIUS VON SALZBURG

zu den durch das Fresko aufgehellten, formstarken Porträts der jüngsten Zeit, wie vom farbensprühenden ausdruckbewegten Flügelaltar der Frühzeit zum formgebundenen farbglühenden Fresko im Glaspalast.

Faistauer ist nie dem Modischen verfallen oder Experimenten erlegen. Gerade deshalb wird er seine Zeit eindringlicher charakterisieren als alle Kunstprogramme, die inzwischen durch die Zeit widerlegt wurden, denn die Ausgeprägtheit und Reinheit seiner Entwicklung, deren summarischen Ausdruck wir Stil nennen, werden ihm den Fortbestand sichern. Gegen den Unwert in der Kunst ist er auch als Kämpfer aufge-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER. DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER. FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Karton für die Fresken in der Kirche zu Morzg bei Salzburg

treten, denn seine leidenschaftliche Natur ließ ihn zur Feder greifen, die er nicht weniger gewandt führt als den Pinsel. Sein Buch „Moderne Malerei in Österreich“, mit dem er sich überzeugend gegen die Experimente modischer Kunstrichtungen stellte, erregte damals bei den Betroffenen begreiflichen Widerspruch. Inzwischen hat die Zeit dem Künstler längst recht gegeben.

Für Faistauer ist Kunst stets innerstes Erleben und nie Programm. In seinem klaren, aufs Kosmische gerichteten Sinn sind ihm die Dinge stets in ihrer Bedeutung lebendig, mehr als Symbole und Funktionen im Weltbild denn als bloße Gegenstände objektiver Darstellung.

Seine Kunst ist wie alle echte Kunst tief-subjektiv und dies gibt seiner Malerei bei aller auf reiner Schönheit gerichteten Absicht Problematik. Die Darstellung des harmonischen, in sich beruhenden Seins der Dinge kennzeichnet im besonderen sein Werk, sei es in der wundervollen Erdschwere der Landschaften oder in der schwingenden Harmonie der Stilleben und der feingefühlten Verhaltenheit im Porträt. Das Mittel zu Form und Ausdruck ist ihm in der früheren Zeit allein die Farbe, bis ihn die Auf-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER. ANBETUNG

Karton für die Fresken in der Kirche zu Morzg bei Salzburg

gaben der Wandmalerei zwingen, zu Problemen des Rein-Zeichnerischen Stellung zu nehmen. In diesem Sinne bedeutet die Wandmalerei im Schaffen des Künstlers eine Zäsur. In der romantisch gelegenen, barock-heiteren Kirche zu Morzg bei Salzburg hat Faistauer aus dem Österreichisch-Bäuerlich-Lieblichen heraus ein poetisches Salzburger Marienleben geschaffen, und sich damit als ein für religiöse Malerei prädestinierter Künstler erwiesen. Faistauer baut in diesen Wandmalereien noch ausschließlich mit der Farbe, sei es durch stark betonte Gegensätze in der Einzelkomposition oder durch beabsichtigte Zusammenstimmung im Raum.

Ein interessanter Auftrag, für den Mirakel-Dom Reinhardts im Salzburger Festspielhaus ein riesiges Kirchenfenster zu malen, führt ihn aus dem Barock-Lieblichen in die Herbheit gotischer Empfindungswelt. In wenigen Tagen malt er diese Dekoration; damit enthüllt der in seiner Malerei völlig undekorative Künstler eine neue Seite als Theatermaler.

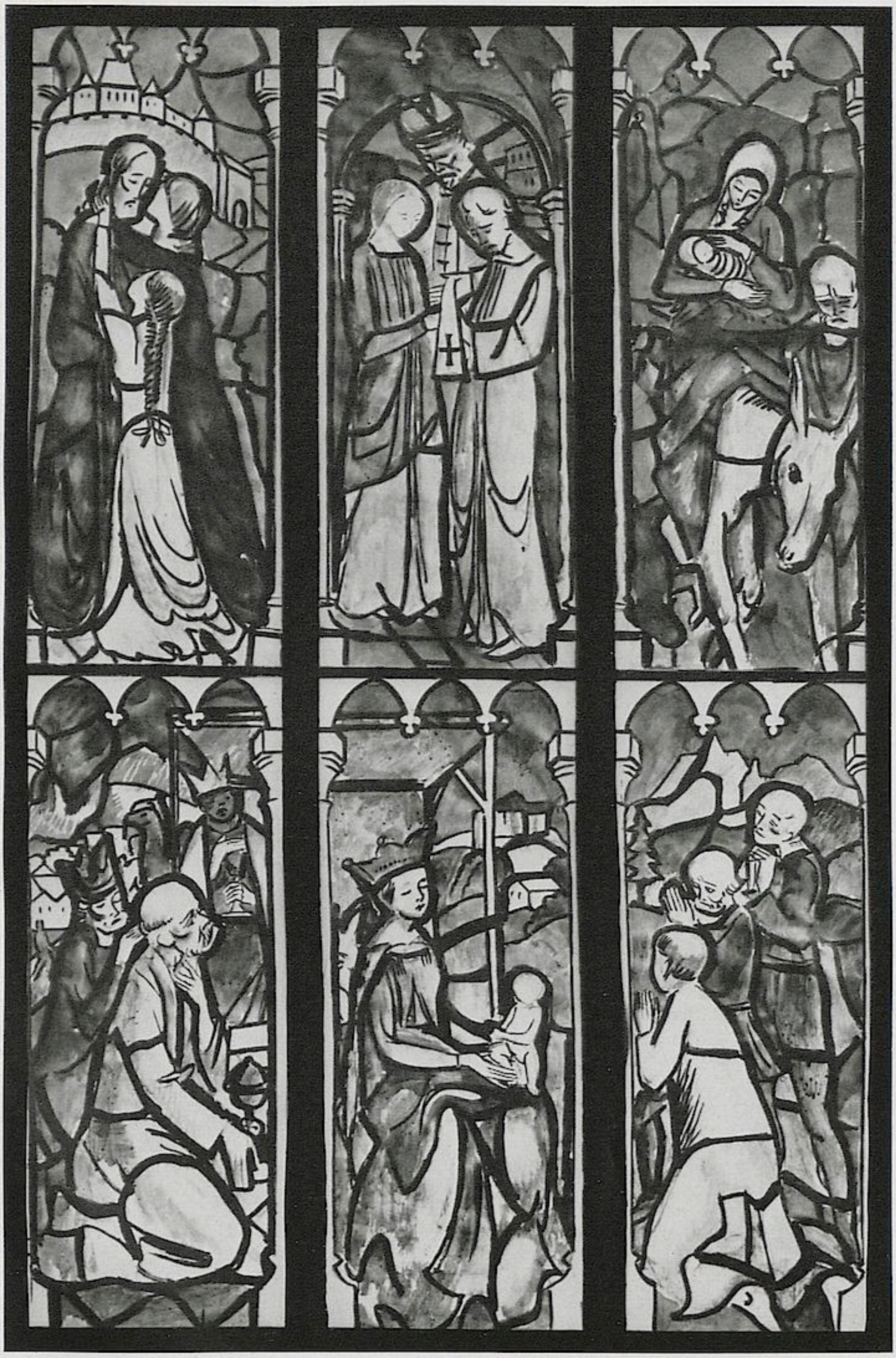
Ein Jahr darauf erhält er den ehrenvollsten Auftrag seiner bisherigen Entwicklung, die Ausmalung des Foyers im neuerbauten Salzburger

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. FAISTAUER. HEIMSUCHUNG

Karton für die Fresken in der Kirche zu Morzg

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



A. FAISTAUER. GLASFENSTERENTWURF. MARIENLEBEN. DETAIL

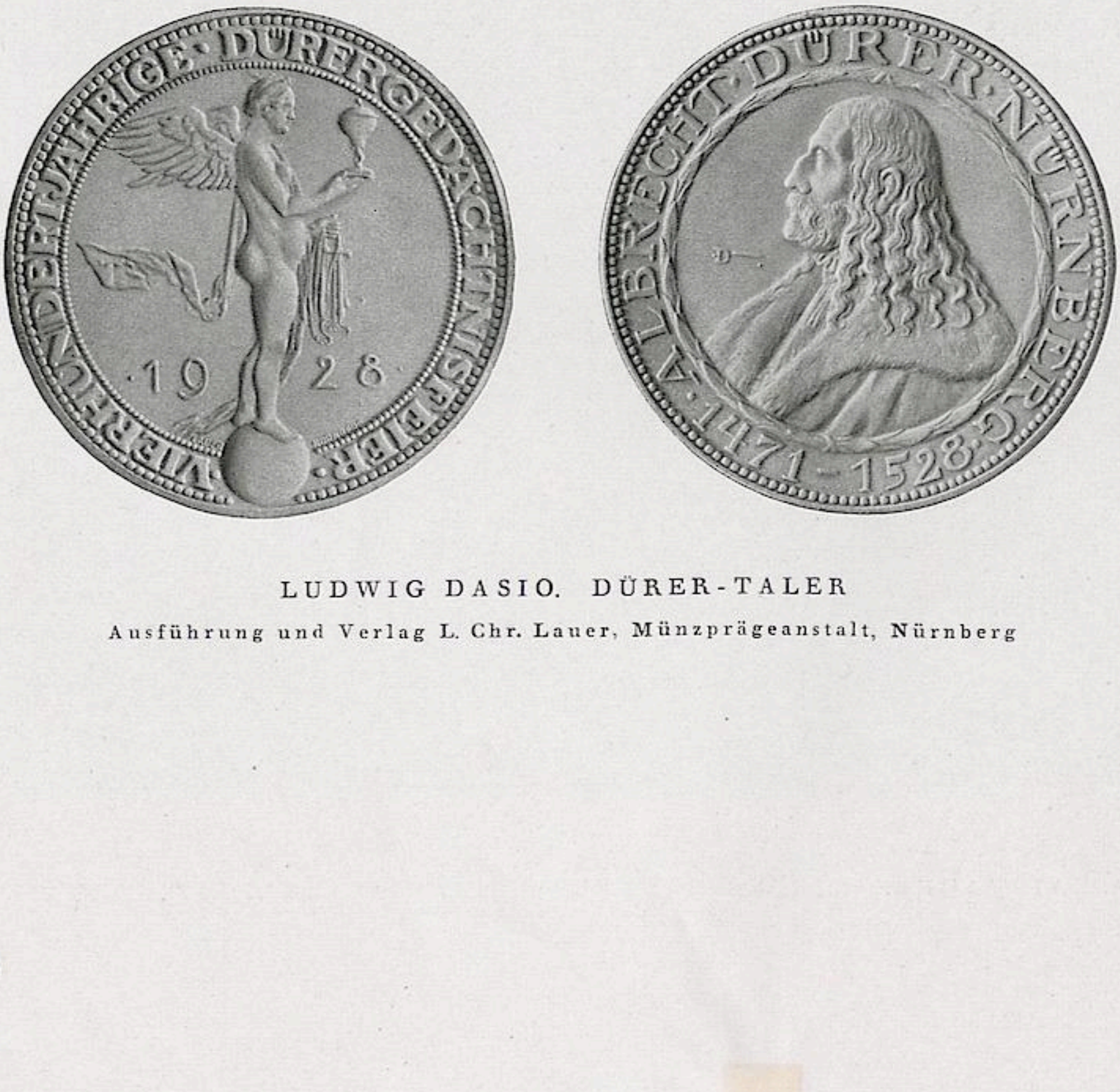
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Festspielhaus. Die Aufgabe war ebenso schwierig als anreizend. Einem gänzlich unarchitektonischen Saal, der ehemals ein Hof war, sollte die fehlende Raumwirkung durch Malerei gegeben werden. Die Lösung konnte nur eine malerische sein, für die Faistauer kraft seiner malerischen Qualitäten von vorneherein die stärkste Neigung mitbrachte. Wenige Versuche monumentaler Wandmalerei sind in unserer Zeit unternommen worden, die sich in der Kühnheit, mit der Faistauer unmittelbar aus der Konzeption schuf und in der Meisterung der alten Freskotechnik mit diesem Werke messen können. Die Wahl der Darstellungen und ihre Sinnbildlichkeit entspricht dem Zwecke des Hauses. Faistauer malte Theater, weltliches und geistliches, und weil das Theater nur Widerschein des Lebens ist, so läßt er das Leben, eingesponnen in einen lyrisch-romantischen Naturrahmen, in vielen bunten Szenen in seiner Universalität vorüberziehen: den Bettler und den König, den Handwerker und den Bischof, Gute und Böse, Irdische und Himmlische, ein Kaleidoskop des Lebens, eine Symphonie der Farbe.

Faistauers Fortentwicklung ist zu lebendig und seine produktive Kraft zu stark, als daß nicht das Fresko unmittelbar auf die Ölmalerei Einfluß genommen hätte. Die Farbe erscheint in den jüngsten Ölbildern ohne Schmälerung der Leuchtkraft gelockert und aufgehellt, dafür aber ist eine starke Formgebundenheit wirksam geworden.

Was eingangs schon gesagt wurde, vor allem ist es die Ausgerichtetheit und das künstlerische Gewissen, die seltene Logik und Konsequenz einer künstlerischen Entwicklung, die in der Zeit allgemeiner Desorientierung für Faistauer einnimmt. Sie müßte ihm eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung in der deutschen zeitlichen Malerei begründen.

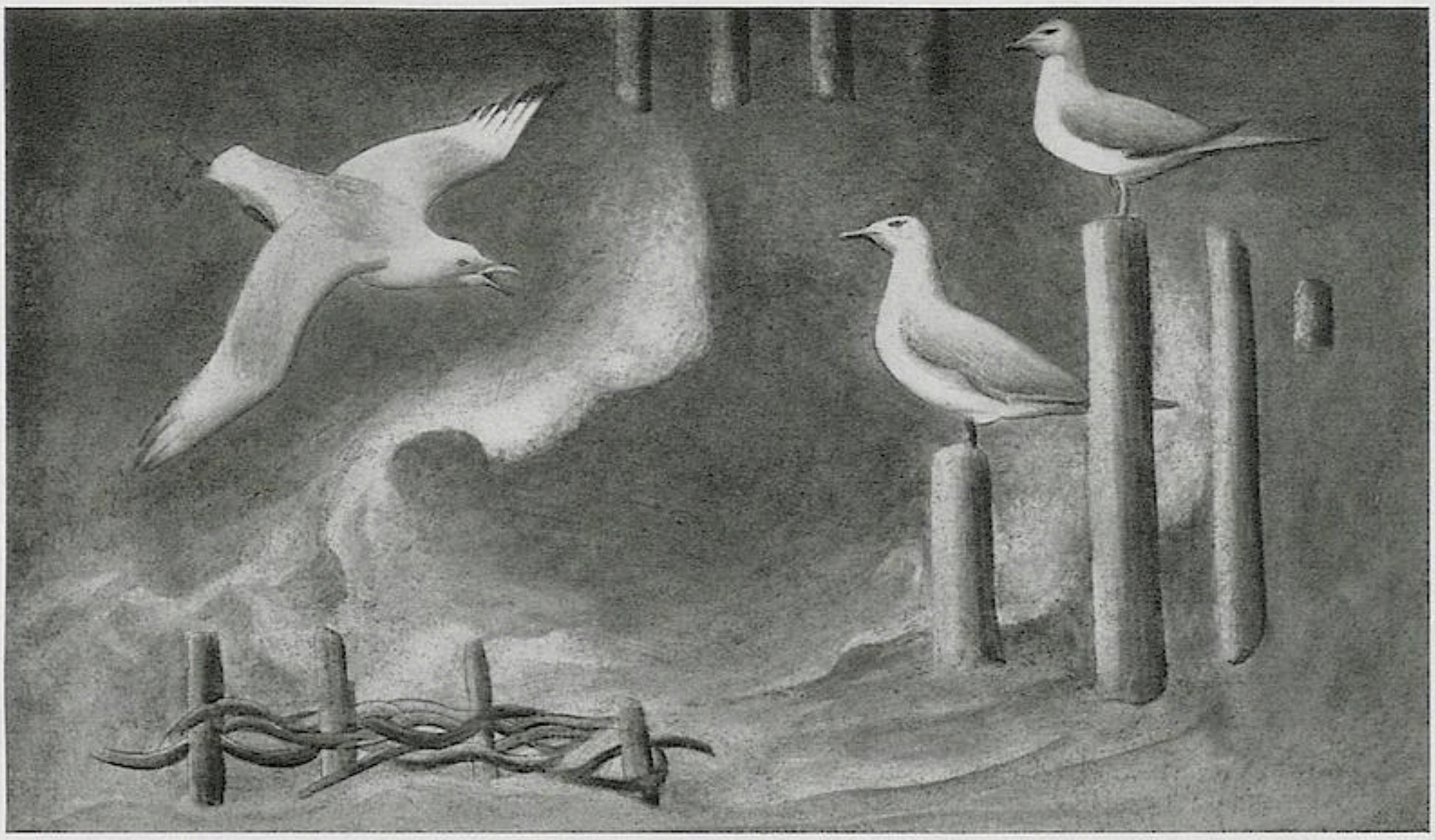
Dr. Kai Mühlmann



LUDWIG DASIO. DÜRER-TALER

Ausführung und Verlag L. Chr. Lauer, Münzprägeanstalt, Nürnberg

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



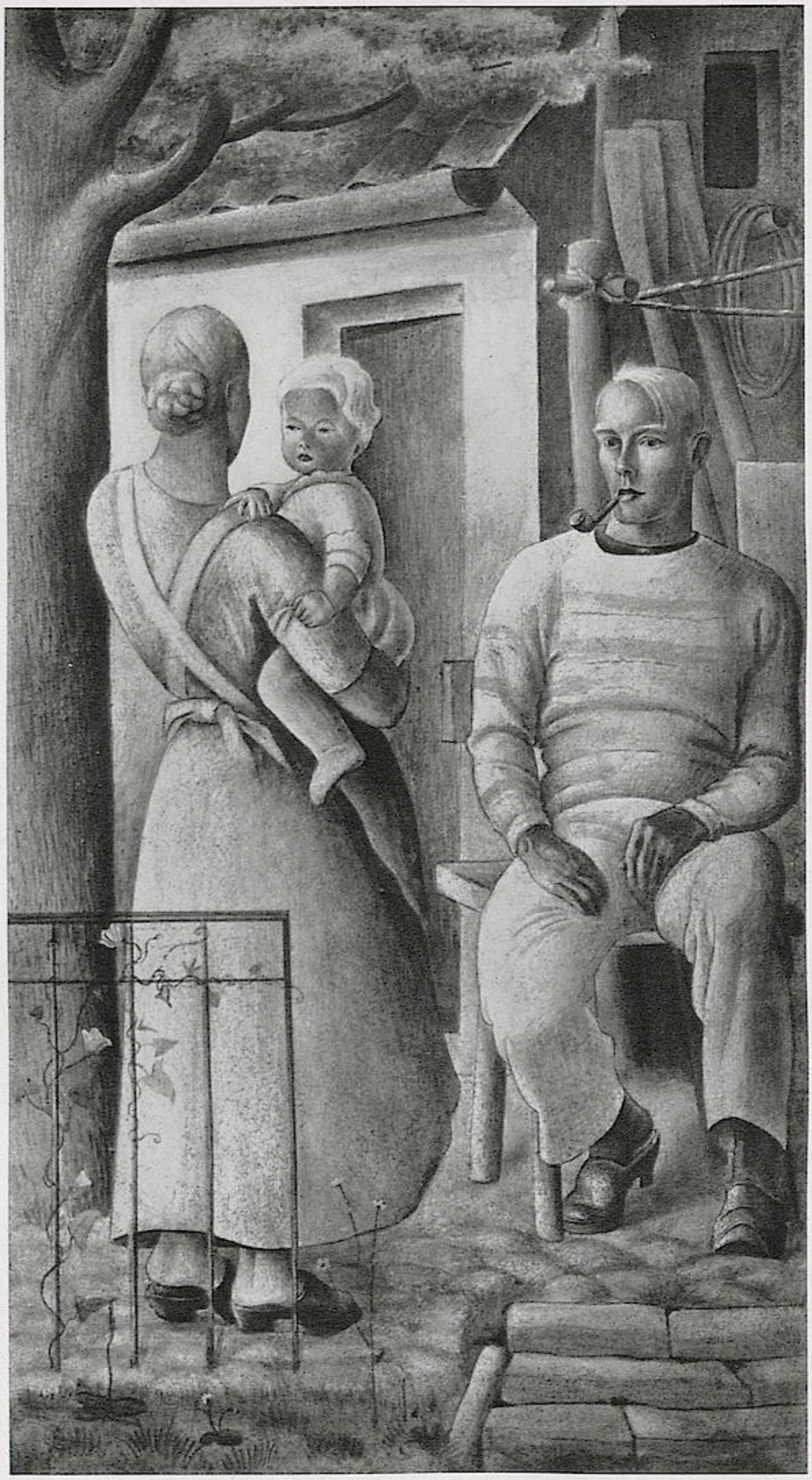
KAY H. NEBEL. MÖWEN

DIE FRESKEN VON KAY H. NEBEL IN SCHLESWIG

Im äußersten Norden Deutschlands, in Schleswig, ist im Laufe des vorletzten Jahres ein Werk entstanden, das zweifellos als eine der stärksten Leistungen neuerer deutscher Monumental-Malerei zu werten ist. Im Auftrage des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat Professor Kay H. Nebel, der seit einigen Jahren als Lehrer an der Kunstakademie in Kassel wirkt, den Sitzungssaal des Kreishauses mit Fresken ausgemalt.
Der Charakter des Fresko ist rein gewahrt, die körnige Struktur des Putzes gibt dem Ganzen einen handwerklich-stofflichen Reiz. Auf diesen Putz ist die Farbe leicht und dünn aufgetragen. Als breites lichtes Band umziehen die Gemälde den etwas dunklen Raum, ihm Helle und atmende Weite gebend. Die Bilder jeder Wand sind zu einer kompositionellen Einheit zusammengefaßt, die durch ein Weiterschwingen der Bewegungsenergien von einem zum andern Bilde gewonnen wird.

Wir beginnen mit der Hauptwand. Links die „Kartoffelernte“ (Abb. S. 293). Vor den schichtenden Horizontalen der Landschaft erwächst die Gruppe von sechs jungen Frauen, teils ruhend, teils arbeitend, in einer Ebene parallel zur Wandfläche: ein Spalier von Leibern.
Die Struktur des Geländes betont die Gliederung der Gruppe. Die senkrecht herablaufende Pfahlreihe markiert den Einschnitt zwischen der dritten und vierten Frau. So werden jedesmal drei Gestalten zu einer Beziehungseinheit zusammengeschlossen. Den Drehpunkt der linken Gruppe bildet die prächtige zweite Figur. Diese Gestalt ist ganz von Energien gestrafft, die bis in die Falten ausstrahlen, die sich wie pulsende Adern über Rock und Mieder ziehen. Ist in den Linien der mittleren alles schwingende Bewegung, so sind die Formen der seitlichen ins Flächige und Glatter-Gewölbte beruhigt.
Gerade entgegengesetzt ist das Kräftespiel der zweiten Gruppe; die mittlere Frau ruhend, die

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

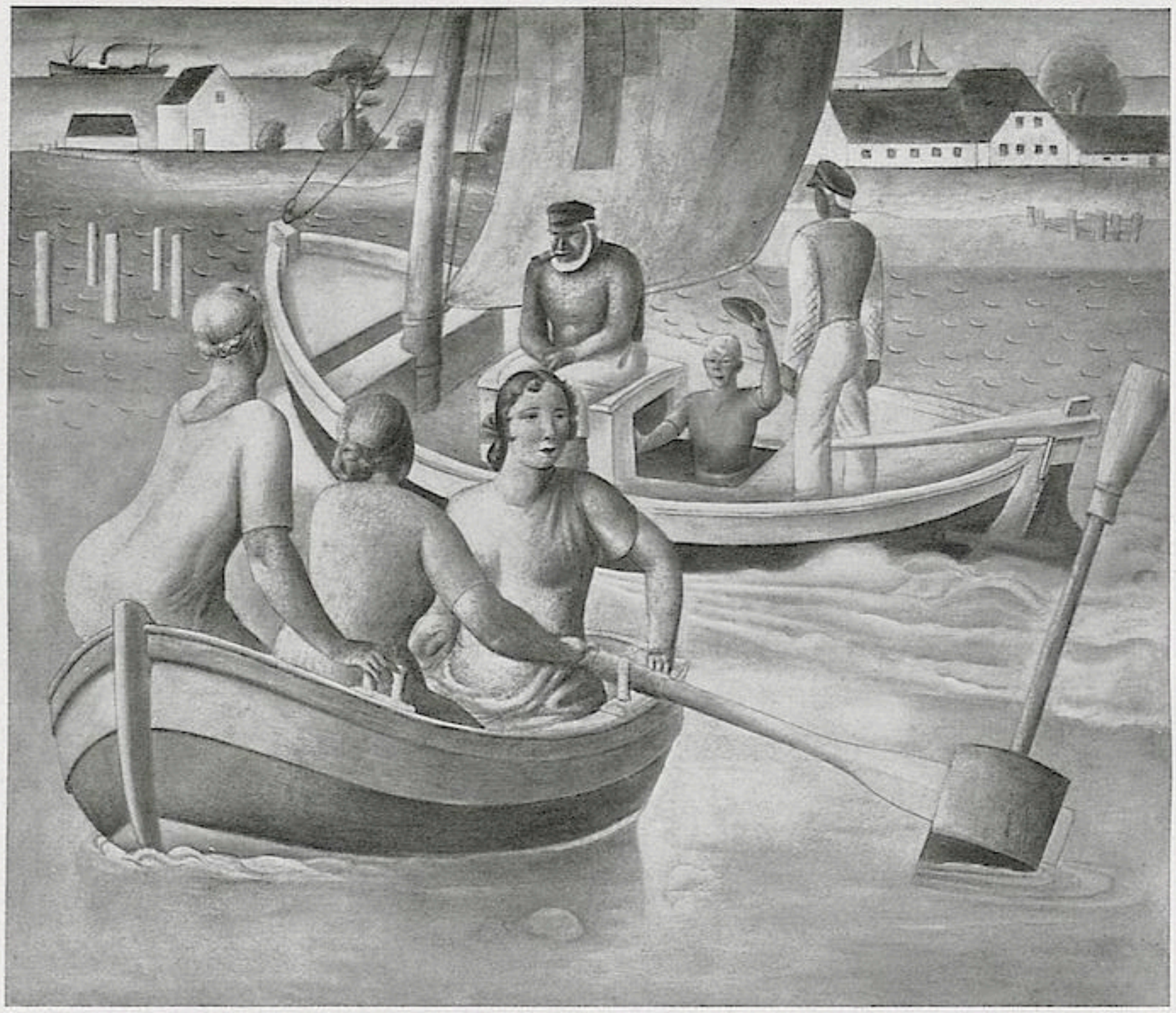


KAY H. NEBEL. FISCHERFAMILIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KAY H. NEBEL. MILCHMÄDCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



beiden seitlichen bewegt. Die Mittelfigur ist aus wenigen, sanft gewölbten Formen gebaut. Um so stärker klingen die Kurven der seitlichen Gestalten, ihre Drehungen und Verkürzungen. Das Gesetz der Symmetrie wird von dem des Rhythmus durchklungen. Rhythmisch wechseln in den Gestalten Ruhe und Bewegung, Muße und Arbeit. Dabei ist deutlich eine Zunahme der Bewegung nach rechts zu spüren. Bildet oberhalb der linken, ruhigeren Gruppe eine einfache Horizontale den Abschluß, so entfaltet sich über der rechten das bewegte Spiel welligen Buschwerks, das von dem Laub des Baumes aufgenommen wird. Auch der Rhythmus der drei Pfähle im Hintergrund ist so gewählt, daß sie gleichzeitig als synkopische „Vorschläge" die Einschnitte zwischen den Gestalten markieren. Die stärkste Bewegung ist in der sich bückenden Frau erreicht, die zugleich in Drehung und Geste auf die erste Figur von links zurückweist und so die ganze Gruppe abschließt. Das Spiel ihrer fließenden Umrißkurven fügt sich den geschmeidigen Konturen der Pferde ein. Die Vertikale des Baumstammes bietet einen deutlichen Halt. Ein zarter, delikat behandelter Kontur umzieht Gestalten und Dinge. In den Gewändern wechseln lichtes Grün, Violett und Blau, ein zartes Rot, ein mildes Weiß. Die Gesichter leuchten, von blondem oder fuchsfarbenem Haar umspielt, pfirsichfarben vor hellem Wiesengrün oder bräunlichem Acker. Die Pferde stehen gegen das kräftige Grün des Laubes und das Graubraun des Stammes.

Die Bewegung, die am rechten Rand der „Kartoffelernte" anhob, klingt in dem kleinen Möwenbild (Abb. S. 289) vernehmbar weiter. Von links flattert kreischend eine Möwe heran, eine Welle schwingt kurvig nach oben. Rechts hocken zwei Möwen auf runden Pfählen, an denen eine zweite Welle zerbirst. Diese Pfähle fangen die Be-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KAY H. NEBEL. KARTOFFELERNTE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wegung auf und versteifen die Komposition, unterstützt von einer vierfachen Pfahlreihe am oberen Rand, die zugleich räumliche Klarheit schafft. Die Möwen heben sich leuchtend weiß von dem grünlichen Blau des Wassers ab.

In dem folgenden Bild „Pferde und Viehkoppel“ (Ausschnitt S. 296) ist der Raum deutlich in drei Schichten zerlegt, die sich parallel zur Bildebene entfalten. Vorn tummeln sich ein Brauner und ein Goldfuchs, prachtvolle schwere Tiere in feuriger Bewegung, mit gesträubten Mähnen, geblähten Nüstern und offenen Mäulern. In jäher Bewegung und greller Verkürzung drohen sie die ruhende Klarheit der räumlichen Disposition zu durchbrechen. Die Kurven der Glieder gewinnen im Kontrast zu den harten Geraden des Gatters gesteigertes Leben.

Diese Pferdegruppe ist etwas nach links gedrängt, um den Blick auf den Stier freizuhalten, dessen bedächtiges, schweres Schreiten in energischem Kontrast zu dem Springen der Pferde steht. Gibt die Hausreihe dem Ganzen einen klaren, beruhigten Abschluß, so scheint die Bewegung der Pferde in den welligen Konturen der Bäume leise nachzuzittern. Rechts bildet die senkrecht in die Tiefe geführte Pfahlreihe eine feste Begrenzung. Braun verschiedenster Tönung — bis zum tiefen Rotbraun des Stieres, und der helle Goldton des Fuchses sind gegen ein zartes Wiesengrün gestellt. Die Häuser leuchten in Rot und Weiß, der Himmel in kräftigem Blau.

Das kleine Bild „Fische auf dem Meeresgrund“ entspricht den Möwen. Büsche von senkrecht aufsteigenden Gräsern schaffen eine klare räumliche Aufteilung. Platt am Grunde ein Steinbutt, eine Ankerkette schneidet schräg durchs Bild. Um die gebogene Form des Ankers windet sich ein Aal, so daß sich ein kontrastreiches Spiel schwingender Kurven entfaltet. Von oben schießt ein Barsch herab, die ruhigen, gleichmäßigen Horizontalbewegungen der beiden großen Fische stellen das Gleichgewicht wieder her. Ein feiner, welliger Rhythmus geht durch das Bild. Die Farbe steigt vom hellen Sandton des Bodens zu einem immer reicher gestuften Grün auf; vereinzelte graurosa Töne geben farbige Akzente von besonderem Reiz.

Den Abschluß dieser Wand bildet das Gemälde „Fischerfamilie“ (Abb. S. 290). Auf erhöhtem Vorplatz der Fischer und seine junge Frau mit einem prächtigen Mädelchen auf dem Arm. Ein dünnes geradliniges Gitter, von Winden übersponnen, fängt die Frauengestalt nach vorn ab. Links steigt ein Baumstamm senkrecht in die Höhe, dem Ganzen noch einmal Halt gebend. Der „rotierenden“ Haltung der Frau ist das gelöste und beruhigte Sitzen des Mannes gegenübergestellt, dessen linker Kontur nahezu eine Senkrechte bildet. Hier ist die Bewegung, die in der „Kartoffelernte“ begann und in der „Pferdegruppe“ ihren Gipfel erreichte, zum Stillstand gekommen. Die sanft gerundeten, zart modellierten Formen der Frau sind zwischen den aufsteigenden Vertikalen des Stammes, der Türpfosten und der Hauskante gleichsam eingespannt. Die Farbigkeit des Bildes ist sehr zart; Mann und Frau strohblond, das Kind weißblond mit pfirsichfarbenem Gesicht. Sie trägt eine blaßlila Bluse und einen hellgrünen Rock, er einen weißen Sweater mit mattroten Streifen, grünliche Hosen und blaue Socken.

Auf der anschließenden Schmalwand links ein Fischerdorf mit Hafen und Windmühle (Abb. S. 295). Der Aufbau ist von ähnlicher Gesetzmäßigkeit wie bei den Figurenbildern. Bestimmend sind die weitausgezogenen Horizontalen, der Mast des mittleren Kahnes markiert die Mittelachse. Das Rechteck des parallel zur Bildfläche gestellten Hauses ist deutlich auf die Gesamtform des Bildes bezogen. Das saftige Grün der Wiesen, das grünlich getönte Weiß der Häuser, das Braunrot der Dächer und das gestufte Grau der Wolken klingen zu einem kräftigen Akkord zusammen.

Gilt diese Landschaft dem Fischfang, so die entsprechende rechts der Landwirtschaft: Ein Blick über Äcker und Wiesen auf eine Meierei, deren hoher Schornstein dem Bild einen deutlichen Vertikalakzent gibt. Die lockere, tüpflige Behandlung des Laubwerkes kontrastiert zu den scharfkantigen Flächen der Häuser. Das Rot der Gebäude, das sich in der Mauer der Meierei mit gelben, lila und blauen Tönen begegnet, ist im Gegensatz zu dem Grün der Wiesen und Bäume gestellt, dazu treten bräunliche, weiße und die nach Grün, Violett und Rosa spielenden Farben des Himmels.

Zwischen beiden Landschaften ein Tierstück: auf einer im Morgennebel dampfenden Wiese vor der aufgehenden Sonne, die farbige Kreise um sich zieht, bestaunen zwei Schafe die lustigen Sprünge eines Ziegenböckchens. Die aufsteigende und oben zurückprallende Sprungbewegung findet in dem ruhigen, der Bildfläche parallelen Stehen der anderen Tiere ihren Widerhalt.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KAY H. NEBEL. FISCHERDORF

In dem schmalen Ausschnitt rechts des Fensters sind zwei Milchmädchen gegeben (Abb. S. 291), zwei große, schlanke Gestalten verschiedenen Typs, die vordere weißblond, gesenkten Hauptes mit verschränkten Armen und zusammengestellten Füßen — also ganz geschlossen —, die zweite mit rotbraunem Haar, in dunkler Bluse, mit abgespreiztem Arm und weit ausschreitend — eine geöffnete Form. Ein Gatter führt den Blick sacht in die Tiefe. — Zu einem Dreiklang sind die Bilder der kürzeren Längswand gestimmt. Links „Fischfang auf hoher See“: zwei Boote bei schwerem Wellengang, das vordere jäh nach vorn kippend, das hintere in ruhiger Fahrt. Die beiden Boote sind in zwei deutlich getrennte Schichten übereinander angeordnet, kompositionell verbunden durch die schräg aus den Fluten tauchende Korbboje links und den geneigten Mast des vorderen Schiffes. Das Stück einer Mole im Hintergrund schafft eine klare räumliche Grenze. Ein wilder, schäumender Rhythmus geht durch das Bild; in der Farbe dominiert das durchsichtige, glasige Grün des Wassers.

Das Gegenstück: „Sonntag auf dem Wasser“. Dort der Kampf mit den Elementen, hier Ausruhen und Genießen. Der stark verkürzten Tiefenbewegung des Ruderbootes, in dem drei junge Mädchen sitzen, antwortet die langgezogene, leise Schrägbewegung des Motorseglers. Riemen, Boje und Mastbaum geben das vermittelnde Gerüst. Die geschweifte Form des Kahnes wird von der geschwungenen Rückenlinie des sich aufrichtenden Mädchens aufgenommen und zu dem Motorboot weitergeleitet. Dem Schaukelrhythmus des „Fischfangs“ entspricht hier ein wohliges Gleiten (Abb. S. 292).

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Dazwischen ein Tierstück: „Kalb und Füllen“, und wieder der gleiche Kontrast von Ruhe und Bewegung. Der Raum ist mit einem in energisch Zickzack geführten Gatter durchstellt, das in diagonalem Tiefenstoß die Schrägbewegung des Kalbes wieder aufnimmt.

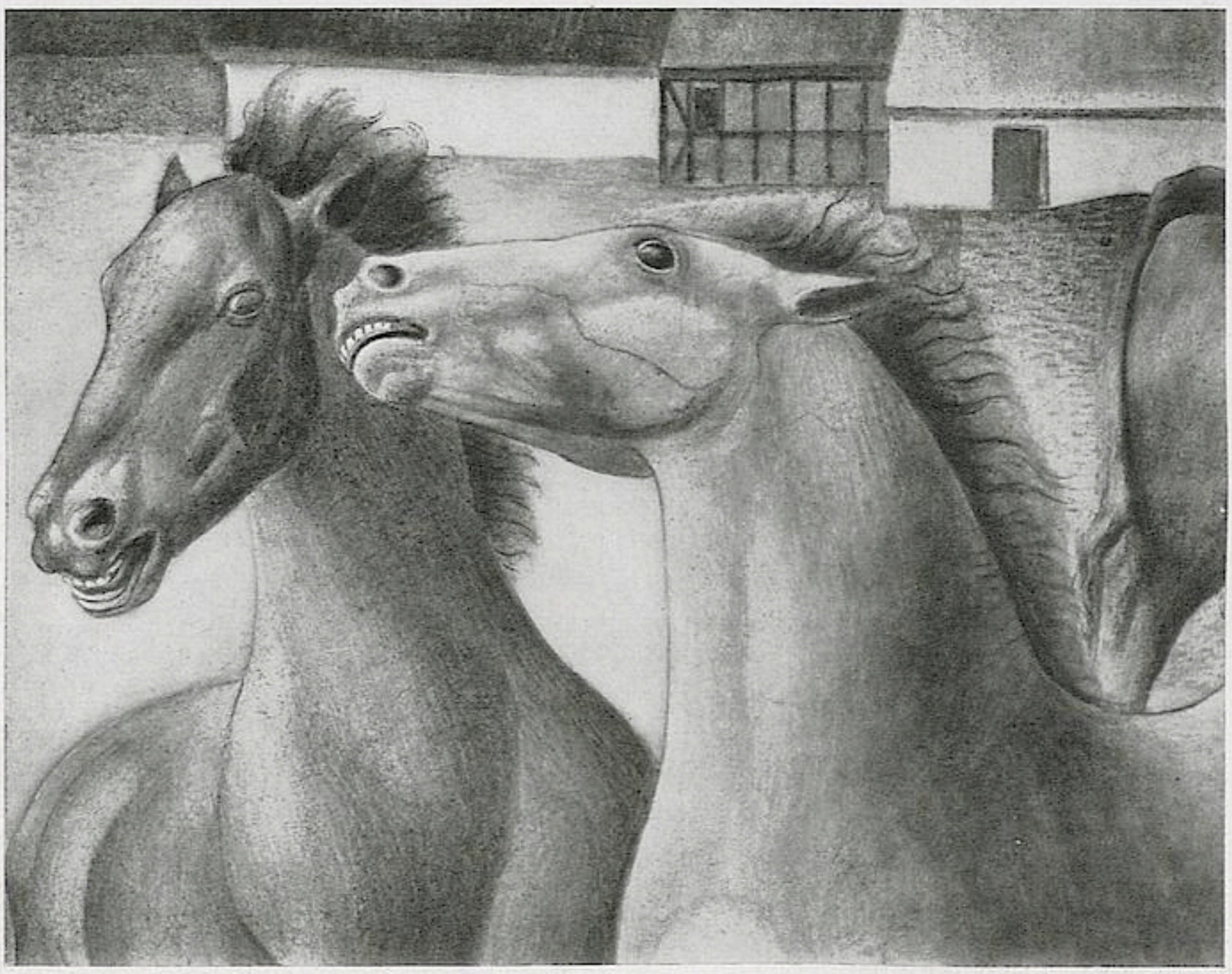
Ist das Mittelbild auf den Dreiklang Braun-Weiß-Grün gestimmt, so stehen bei dem Bilde „Sonntag auf dem Wasser“ die Gestalten in bläulichen, grünen und violetten Tönen, die Riemen in Gelb und das Segel in gestuftem Braun gegen das Blau des Wassers, in dem sich der rötliche Abendhimmel spiegelt.

Das Fenster wird von zwei Kinderszenen gerahmt. Links „Spielende Mädchen“. Drei Bewegungsmotive: das Auf-Stelzen-Gehen der einen, das hüpfende Stehen der zweiten, das Zur-Erde-Schießen der dritten sind zu einem Spiel schwingender Kurven verbunden, das in der Wagenspur der Straße weiterklingt und von den harten Graden des Hauses, der Mauer und Masten, die klar den Raum begrenzen, scharf kontrastiert wird. Die unsichere Stelzenläuferin bekommt Halt durch den Telegraphenmast.

Viel ruhiger ist das Bild „Spielende Knaben“ gehalten. Ein stämmiger Bub hält die Deichsel eines Wägelchens, in dem drei Kinder hocken. Rechts führt eine Hauswand den Blick in die Tiefe; der Platz wird von Häusern und einer Scheune eindeutig begrenzt. Auch hier wieder die klare Scheidung in verschiedenen Raumzonen, die an entscheidenden Stellen ineinander verzahnt sind: hier durch die Gestalt des kleinen, stehenden Burschen, dessen Kopf in die zweite Schicht ragt. In der zarten, von innen her leuchtenden Farbigkeit schließen sich diese Bilder den übrigen an.

Mit diesem Werk hat Nebel ein monumentales Bekenntnis zu seiner Heimat abgelegt.

Walter Passarge

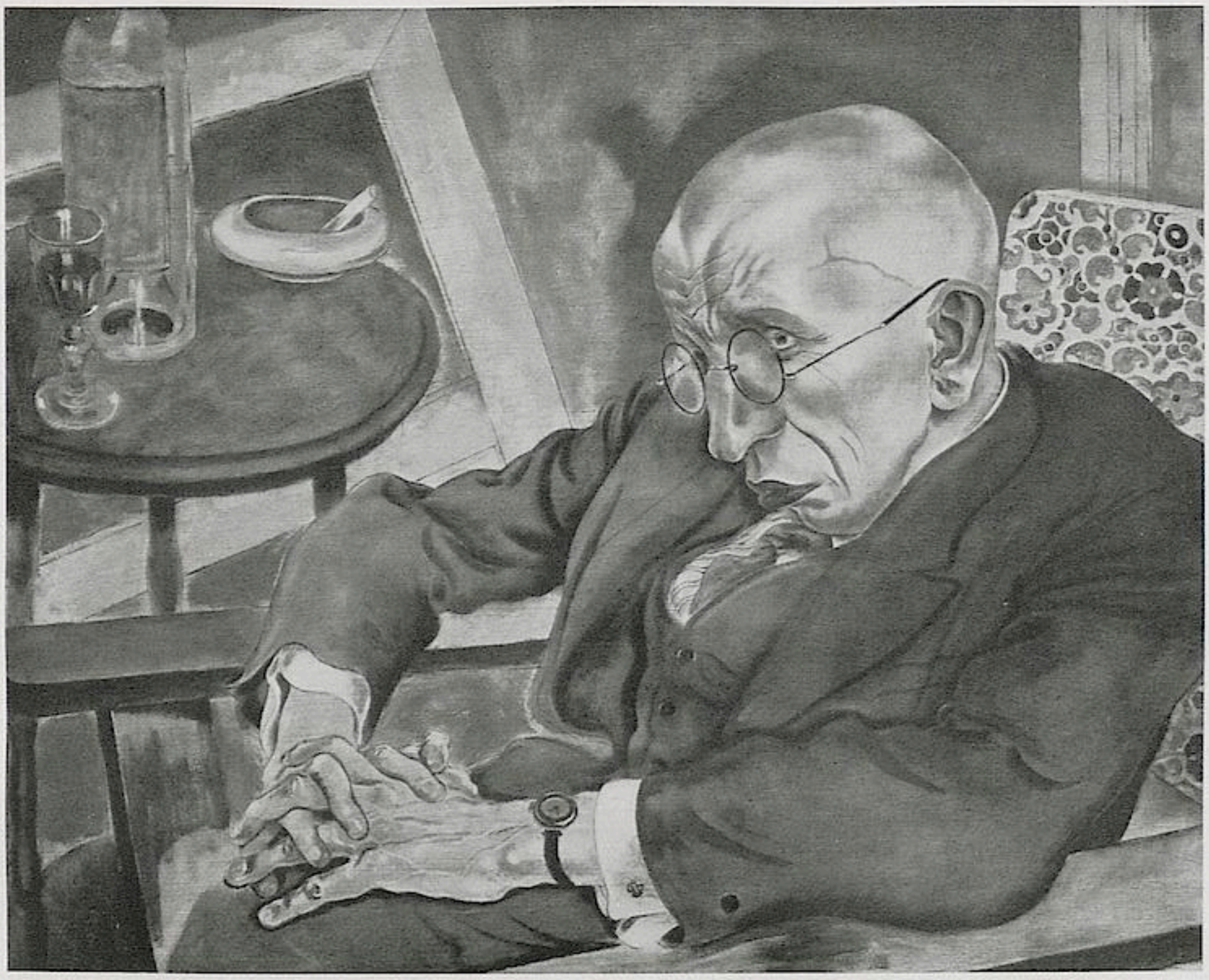


KAY H. NEBEL. PFERDE UND VIEHKOPPEL. DETAIL

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD. LANDSCHAFT MIT GITTERTOR. AKADEMIE, BERLIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORGE GROSZ. BILDNIS DES DICHTERS MAX HERRMANN-NEISSE
Akademie, Berlin

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER PREUSSISCHEN AKADEMIE, BERLIN

Nach der schweren Enttäuschung, die man bei dem Besuch der Großen Berliner Kunstausstellung erlebte, ist die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste in Berlin ein Ereignis. Sie bietet nicht nur weit mehr, als jene, sondern ist überhaupt eine der glücklichsten Veranstaltungen, die man seit längerer Zeit im Haus am Pariser Platz sah.

Der Präsident Max Liebermann eröffnete sie mit einer Rede, in der er, von Dürer ausgehend, auf den Wert der Akademie als solcher hinwies, und gipfelte in dem Satz: „Die Akademie muß überwunden werden, aber sie kann nicht übersprungen werden!“ Die zwei Staatspreise, die man ihm für die besten Werke der Malerei und der Plastik zur Verteilung übergeben hatte, wies er dem Maler August Wilhelm Dreßler (Berlin) und dem Bildhauer Christoph Voll (Saarbrücken) zu.

Die diesjährige Ausstellung zeigt nicht nur Weite und Toleranz den verschiedenen Kunstbestrebungen gegenüber, sondern sie bemüht sich vor allem, und das muß man Max Liebermann danken, eine Reihe junger Leute herauszustellen, deren Namen einem zum Teil noch nicht bekannt sind, und die mehr oder weniger

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. R. WEISS. FRAU MIT BLUME

Akademie, Berlin

als Zukunftshoffnung bewertet werden müssen. Man ist dabei nicht ohne Energie vorgegangen und hat eine Reihe älterer Mitglieder in den Hintergrund gedrängt oder ganz ausfallen lassen. Aber man hat damit eine Veranstaltung zustande gebracht, die durch ihre Lebendigkeit fesselt.

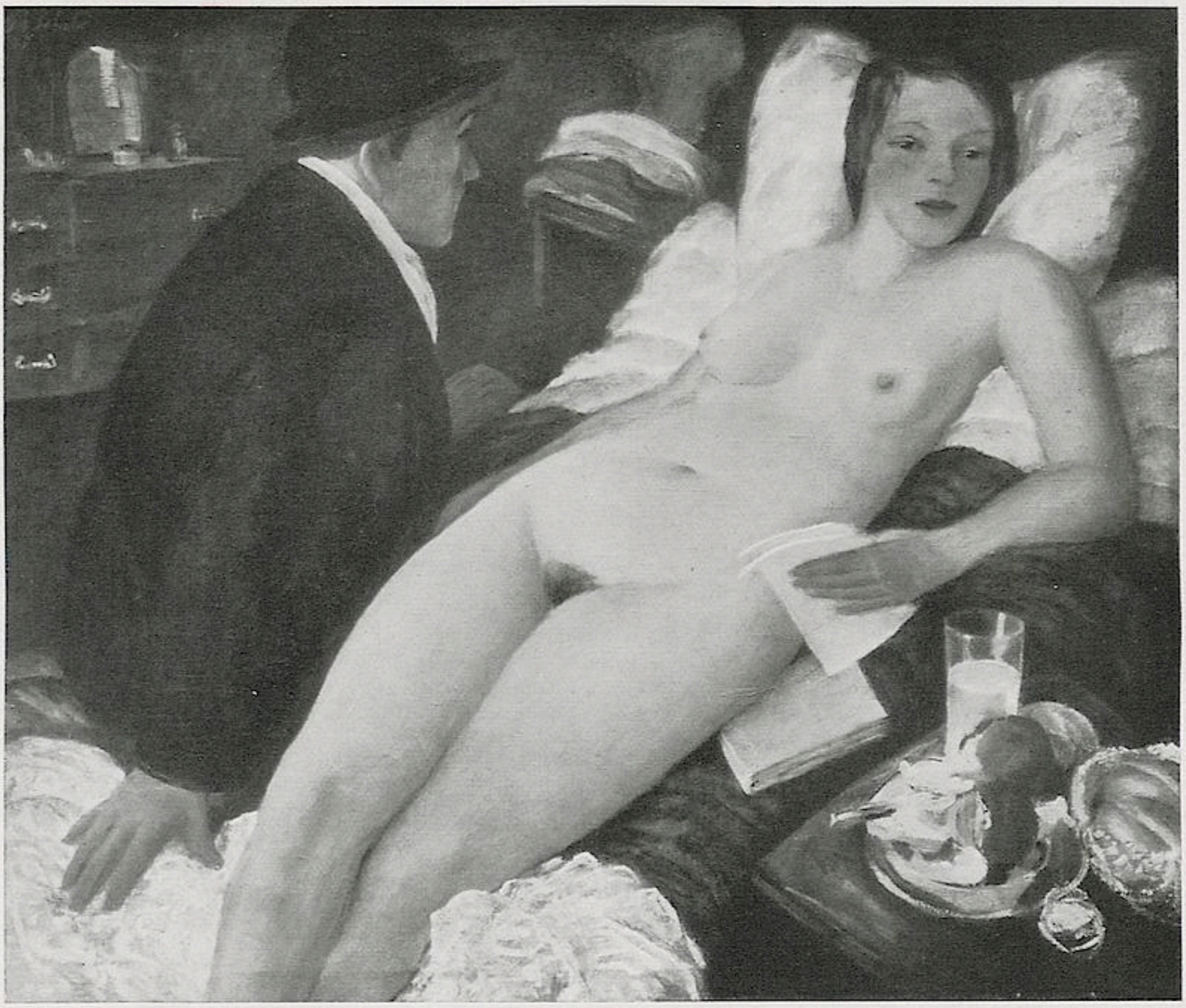
Von den ältesten, den Achtzigjährigen, findet man Max Liebermann selbst mit einer Reihe Porträts, die seine Schaffensfreude verraten, darunter das sprühende Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Petersen, und den alten Hagemeister mit hellen, frischen, naturfreudigen Landschaftsdarstellungen.

Unter der heute führenden Künstlergeneration, die um 1880 geboren ist, fällt Alfred Partikel mit einer Dünenlandschaft auf, die mit ihrer herben Horizontweite eine klare zarte Farbigkeit verbindet. Daneben Max Pechstein mit einem ausgezeichneten Porträt Paul West-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES KNUBEL. ERSCHRECKENDE. AKADEMIE, BERLIN

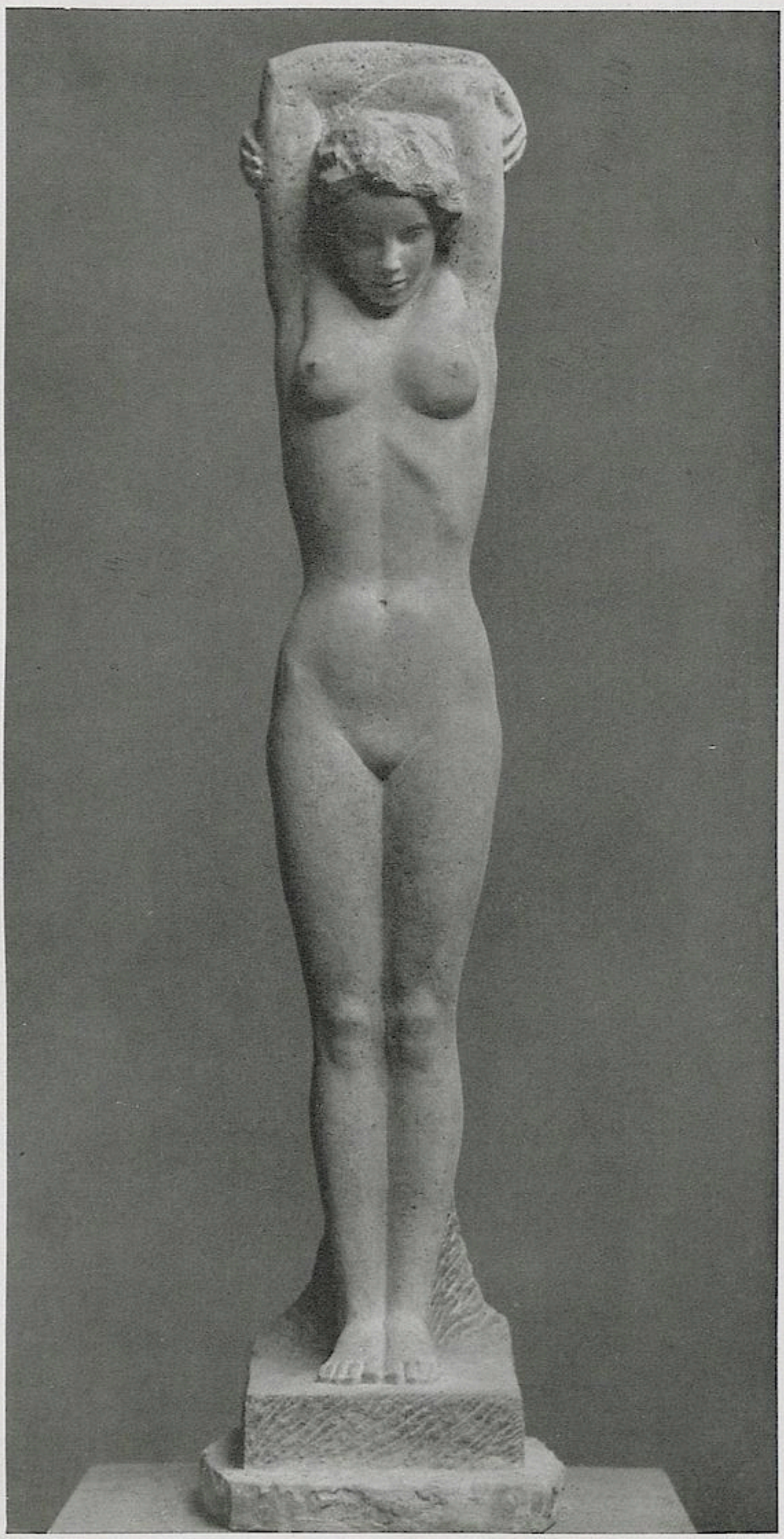
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR VON SCHAB. GESPRÄCH. AKADEMIE, BERLIN

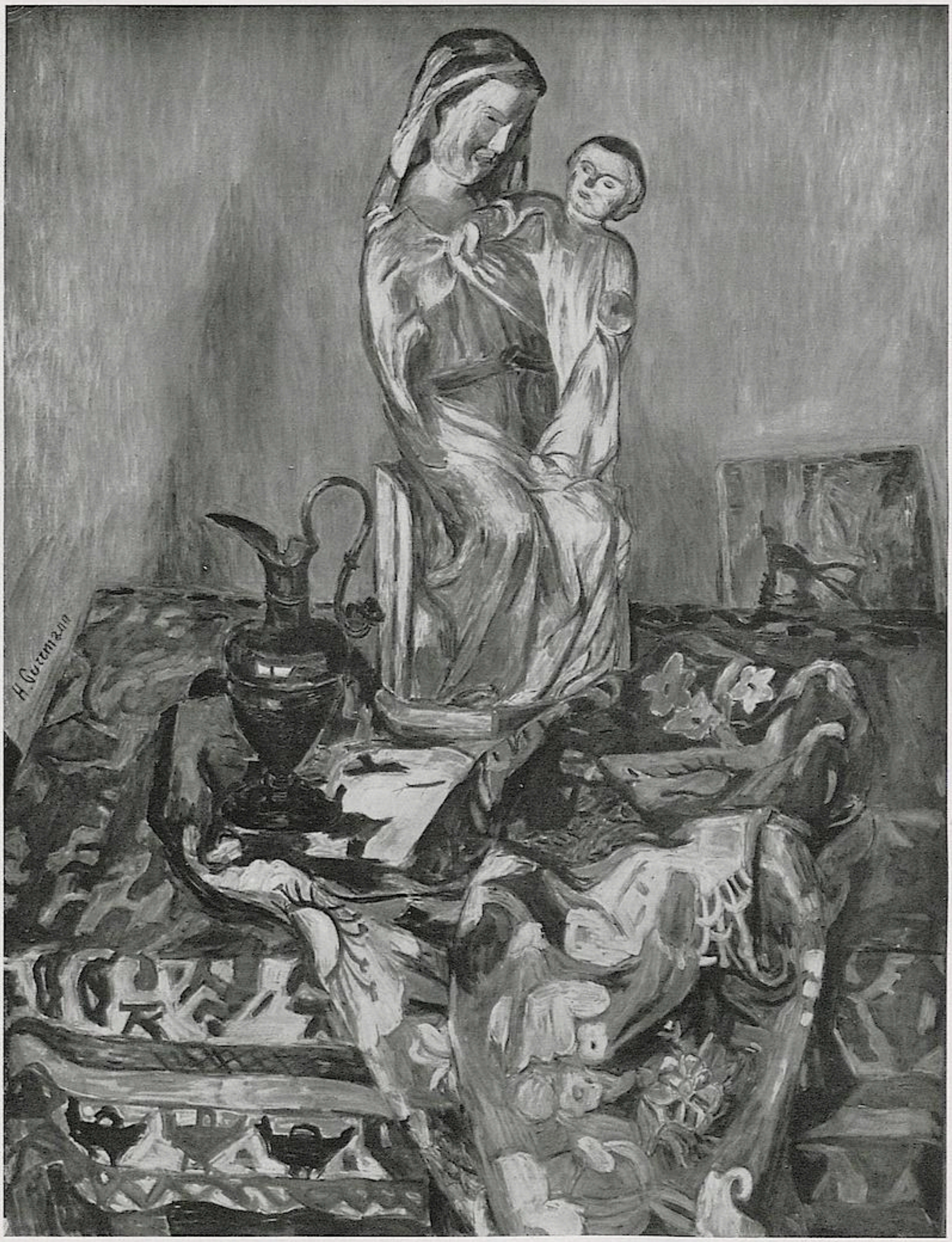
heims und einer Mutter mit Kind. George Groß beweist in seinen Porträts wieder seine zeichnerische Sicherheit, ohne von einer akademischen Starre loszukommen. Sein Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse fesselt durch Virtuosität, bleibt jedoch tot und sagt nichts vom Wesen des Dargestellten aus. Krauskopf stellt erstaunliche, im großen Zug hingepeitschte Bilder aus, angesichts derer man wieder von neuem bedauert, wie hier ein starkes Talent durch bequeme Flüchtigkeit beeinträchtigt wird. Kokoschkas „Pariser Platz“ ist ein unglückliches Bild dieses sonst so visionären Malers. Das Objekt „Berlin“ entzieht sich seinem phantastischen Vortrag, und das Gebäude des Reichstags etwa verwandelt sich unter seinem Pinsel in eine wesensfremde Moschee. Unter den Jüngeren trifft man auf einen Hamburger Heinrich Stegemann mit einer hellen Flachlandschaft und einem vorzüglichen Kinderporträt. Weiterhin muß vor allem auf den sächsischen Maler A. W. Dreßler hingewiesen werden, der mit erstaunlichem Temperament und scharfem Sinn für das Kleinmenschliche wirklichkeitsnahe Porträts schafft, die manches Geheimnis unserer Zeit verraten. Rudolf Schlichter, der sich immer mehr von der Zeichnung zur Malerei hinwendet, zeigt mit dem Bildnis Alfred Döblins einen der stärksten Porträtköpfe der Ausstellung. Überhaupt scheint es, als läge das Hauptverdienst der neuen Bewegung in der Malerei darin, daß eine Bildniskunst von pein-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

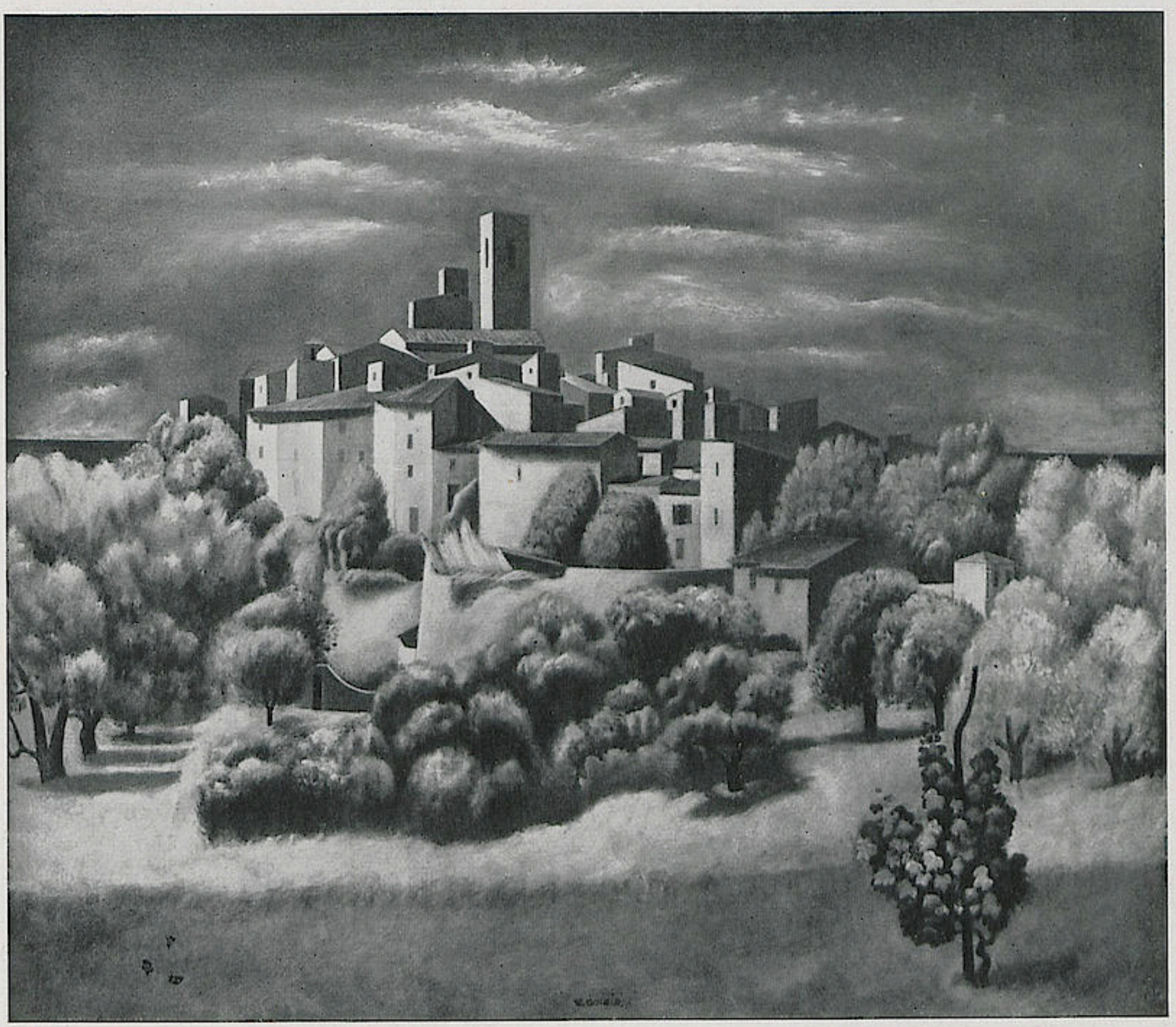


FRITZ KLIMSCH. KARYATIDE. AKADEMIE, BERLIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS PURRMANN. STILLEBEN. AKADEMIE, BERLIN



WILHELM SCHMID. LANDSCHAFT AM MITTELMEER. AKADEMIE, BERLIN

licher Gewissenhaftigkeit heraufgeführt wird, die zwar manchmal durch Trockenheit langweilt, jedoch eine Gemeinschaftsbasis schafft, auf der allein eine solche Kunstgattung erwachsen kann. Wir vermögen es durchaus nicht als bedauerlich anzusehen, daß man auf eine große Reihe von ähnlichen Menschendarstellungen stößt, aus denen man nicht immer die dahinter stehenden verschiedenen Malerpersönlichkeiten herauslesen kann. Denn es scheint heute notwendiger, daß Straffheit, Klarheit und vor allem Hingabe an das Objekt herangebildet wird, als daß man den Privatfall irgend einer Individualität herausliest. Dies gilt nicht für die Großen, deren Vorrecht es ist, eigene Wege zu gehen, sondern für den guten Durchschnitt, der durch solche Bewegungen in die Bahn einer lebendigen Tradition gebracht werden kann. Deshalb brauchen die Porträts nicht gerade auszusehen, als wären sie vor 100 Jahren von einem Nazarener gemalt.

Unter den starken Vertretern der guten sachlichen Bildniskunst sind vor allem zu nennen: Otto Freytag, der Hannoveraner August Heitmüller, der anscheinend sehr junge Dresdner Herbert Seemann, Christian Schad und ein Württemberger Kurt Weinhold, — wie man sieht, eine Reihe Maler, deren Bekanntschaft man in den meisten Fällen hier zum erstenmal macht.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN HUBER. DREI MÄDCHEN. AKADEMIE, BERLIN

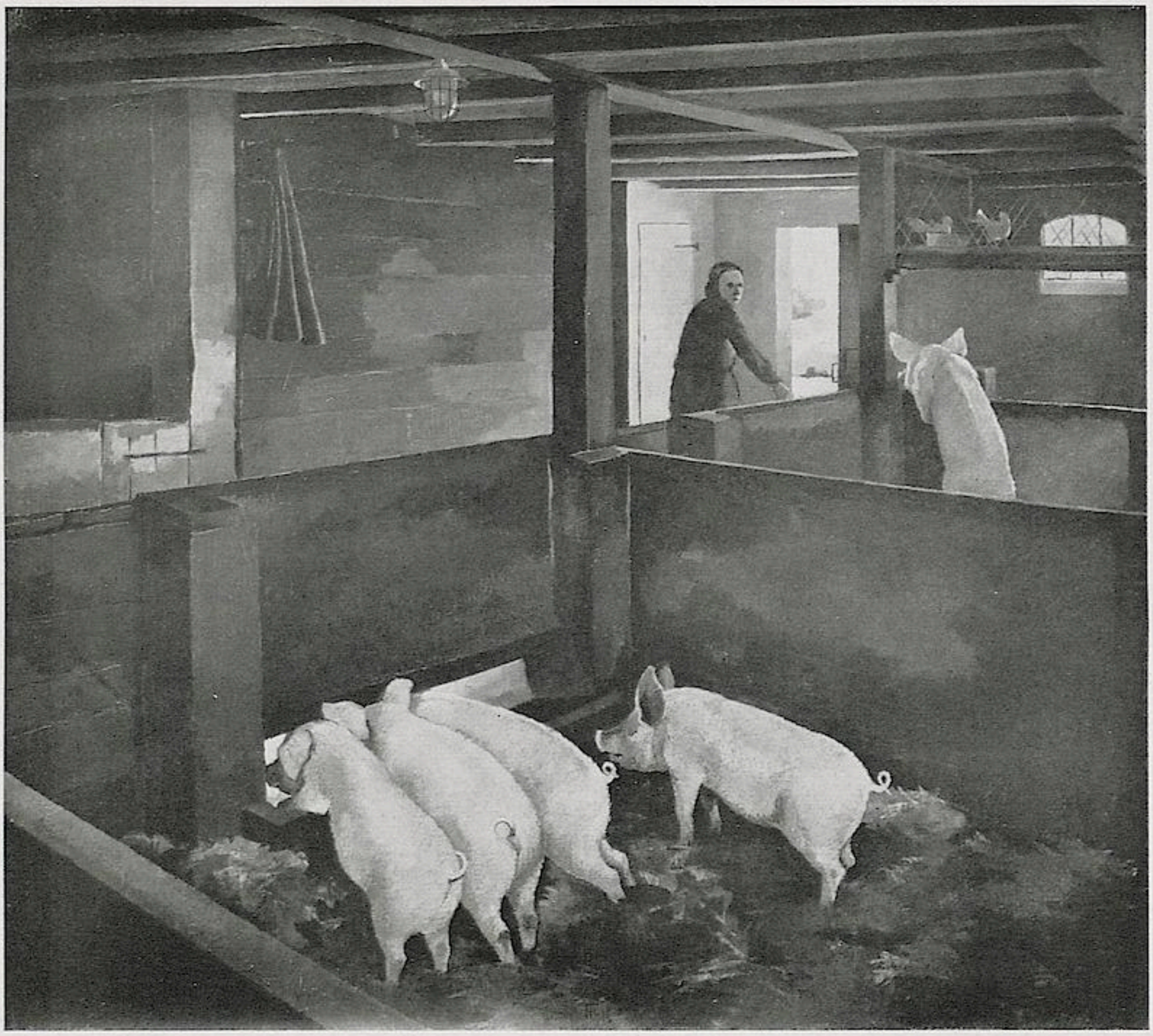
S N
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST KRAUS. DOPPELBÜSTE. AKADEMIE, BERLIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RAFAELLO BUSONI. TOSKANISCHER ABEND. AKADEMIE, BERLIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GUSTAV HILBERT. SCHWEINESTALL. AKADEMIE, BERLIN

Eine neue Begabung ist auch der Hoferschüler Ernst Wilhelm Nay mit seinen Figurenbildern, der schon bekanntere Otto Nagel mit seinen unsentimentalen und einfühlungsstarken düsteren Proletariern und Eduard Bischoff mit einem Mädchen mit Kind. Franz Xaver Fuhr sah man schon besser vertreten. Stilleben findet man von Max Pfeiffer-Watenpuhl und in starker Konzentration und feinem Farbgefühl von Fritz Schneider und Oskar Gawell. Schließlich sind noch der ernste schwere Oberländer Hans List und Bernhard Hasler zu erwähnen.

Die Plastik, die meist der Lichtpunkt in den heutigen Ausstellungen ist, schneidet hier nicht ganz so gut ab. Für den 60jährigen August Krauß hat man eine Kollektivausstellung veranstaltet. Christoph Voll zeigt ein Selbstbildnis und vor allem die wuchtige erdnahe besonders eindrucksvolle Gestalt einer Badenden. Fritz Koelle führt wieder zwei seiner Bronzeköpfe vor. Der Holzschnitzer Hitzberger zeigt mit warmer Liebe Gestalten von gedrungener Menschenphantastik. Eine der zartesten und anmutigsten Skulpturen ist die kleine Bronze „Erschreckende“ des Düsseldorfers Johannes Knubel.

Bruno E. Werner

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL. DÜNENLANDSCHAFT. AKADEMIE, BERLIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER. DAMENBILDNIS. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

DIE AUSSTELLUNG „DEUTSCHE KUNST DÜSSELDORF 1928“

Die Kunstausstellungen von heute haben einen schweren Stand: Auf der einen Seite die Überfülle von Veranstaltungen in fast allen größeren Städten, auf der anderen Seite die Teilnahmslosigkeit weiter Kreise gegenüber der bildenden Kunst, Bildermüdigkeit und sogar eine in vielen Fällen von den zeitgenössischen Architekten unterstützte Bilderfeindschaft. Eine Kunstausstellung, die bei dieser Situation Anteilnahme finden soll, muß schon auf irgend eine Weise Besonderes bieten, muß, wenn sie Erfolg haben will, rücksichtslos-streng dem obersten Grundsatz der Qualität folgen und wird dennoch niemals alle Widerstände brechen können, die sich an das schwierige und gewagte Unternehmen heften werden.

Die Veranstalter der Düsseldorfer Ausstellung waren sich der Verantwortung ihrer Aufgabe wohl mit tiefem Ernst bewußt. Auch ihnen gelang nicht die völlige Einigung der Geister, und manche Gruppen und Persönlichkeiten lösten sich ab und fehlen nun bedauerlich im Gesamtbild. Aber was hier in Düsseldorf geschaffen wurde, ist doch inmitten des zerrissenen Vielerlei unseres heutigen Ausstellungswesens ein Stück positiver Leistung, Zeichen selbständigen, eigenen Wollens.

Man brach zunächst mit der sonst üblichen Methode der Auswahl. Man ließ — bis auf die heimischen Düsseldorfer Künstler — kein freies Einsenden von Kunstwerken zu, sondern eine Zentraljury unterzog sich der mühevollen und schweren Aufgabe, die einzelnen Künstler und Ateliers im Reich, in Deutsch-Österreich und in der deutschen Schweiz aufzusuchen, um so an das Beste heranzukommen, was gegenwärtig in

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI GEIGER. BLUMEN. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL BACHMANN. LANDSCHAFT MIT SCHNECKENHAUS

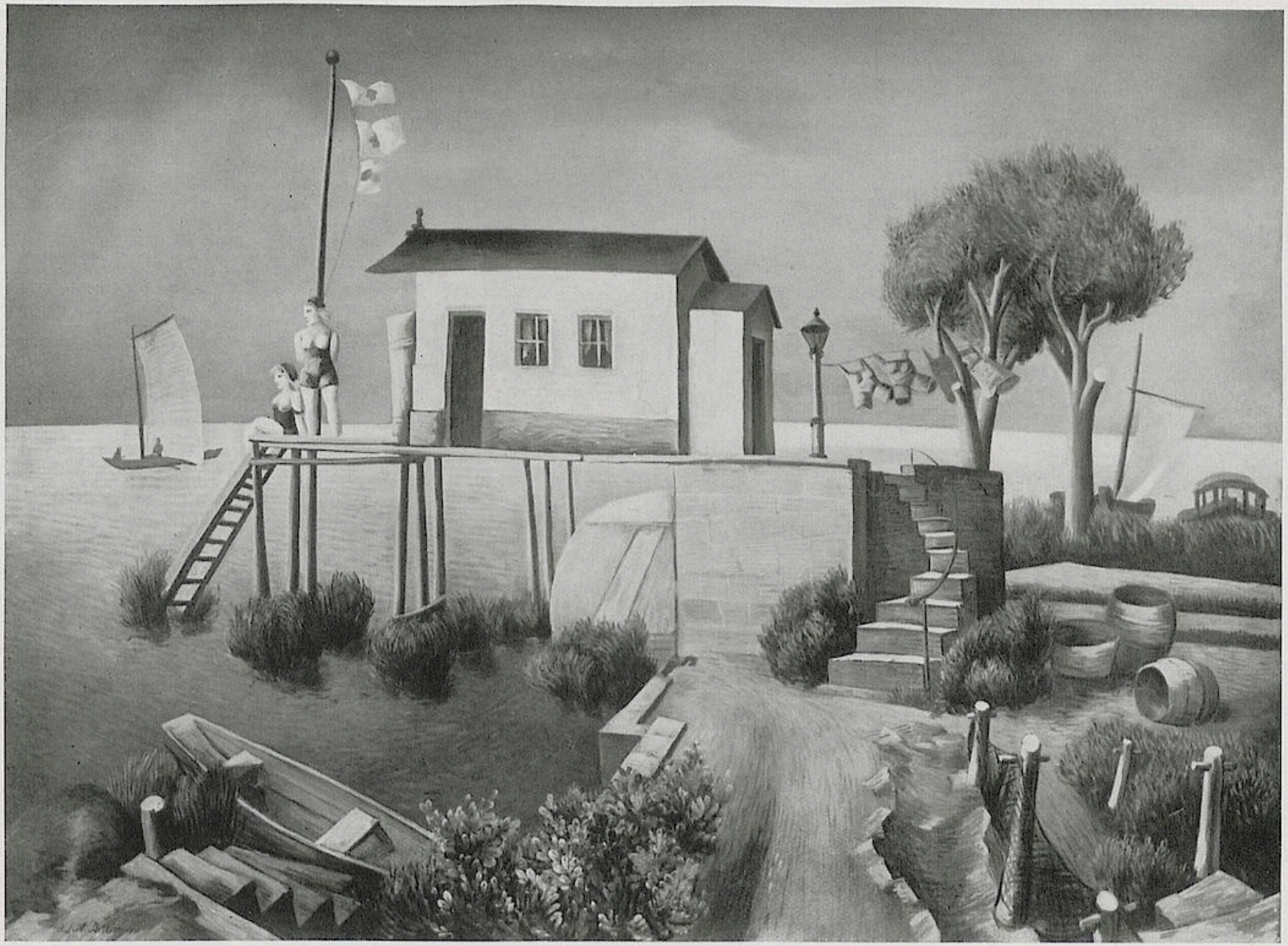
Ausstellung Düsseldor

deutschen Ländern geschaffen wird. Freilich geht es bei einer solchen Auswahl nicht ohne subjektive Einstellung und Geschmacksrichtung ab, aber man war doch bemüht, keine Gruppe zur herrschenden werden zu lassen, Vertreter aller Richtungen zu Wort kommen zu lassen, erprobtes Alter, wenn es lebensfähig ist, neben stürmende und lebenerobernde Jugend zu stellen. Nur ein Ziel war geltend: die deutsche Kunst zu zeigen, wie sie sich im gegenwärtigen Augenblick darstellt, deutsche Kunst als Einheit genommen, deutsche Kunst auf dem Wege zum Stil.

Ein Zug von Anonymität geht durch diese Ausstellung. Der einzelne Maler soll zurücktreten hinter dem Werk. Nicht Persönlichkeiten in ihrer Entwicklung oder in der Gesamtheit ihres Schaffens sollen vorgeführt werden. Man nahm von jedem Einzelnen nur gerade so viel, als er Stein ist im Gesamtmosaik deutscher Kunst. Führende Meister sind in wenigen, teilweise geringfügigen Stücken vertreten. Es geht nicht um die einzelnen Künstler, sondern um die Kunst in ihrer Gesamtheit.

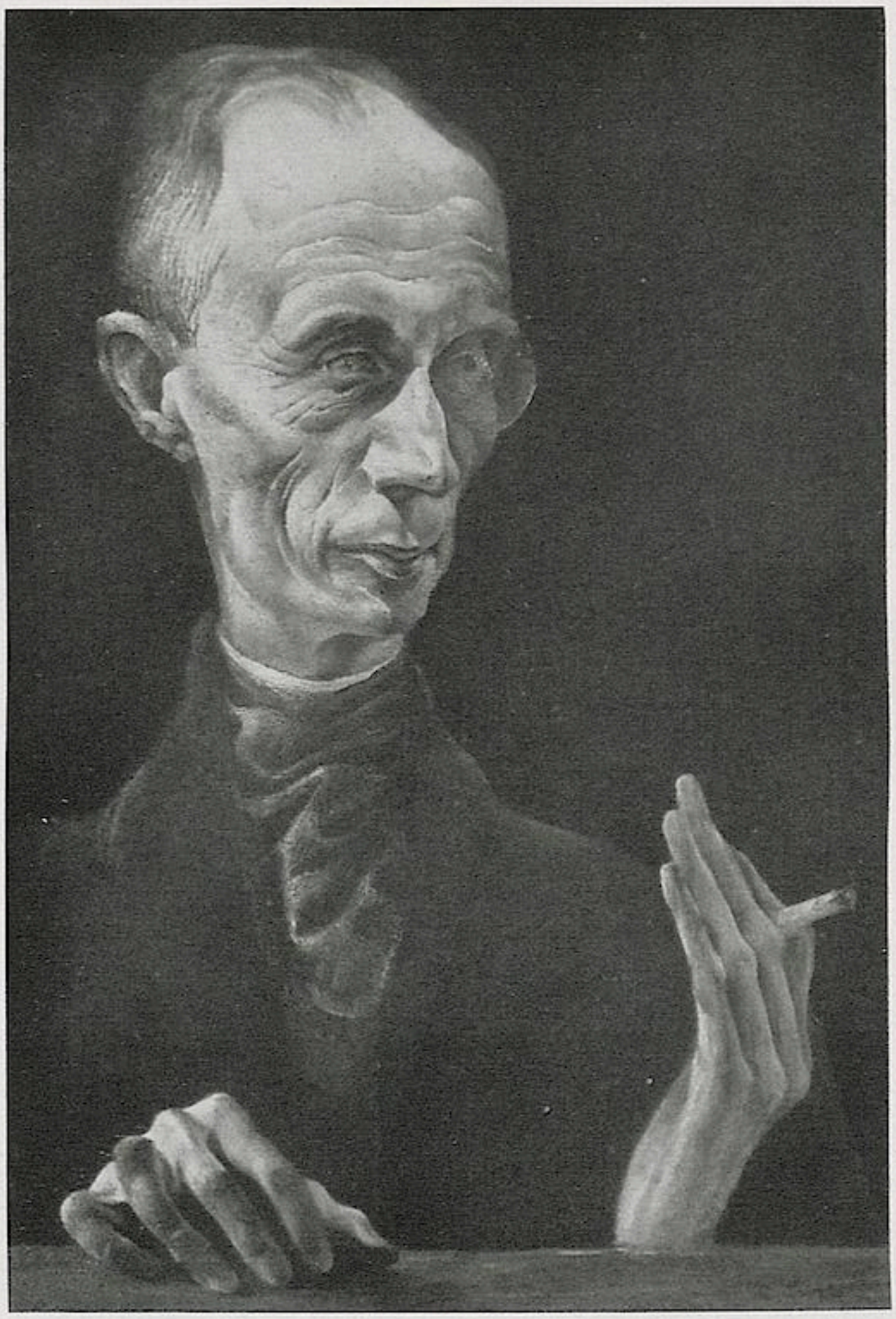
Die Anordnung innerhalb der Säle entspricht diesem Prinzip. Die rund 850 Werke sind in

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS H. BISSIER. BADEHAUS AUF REICHENAU. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

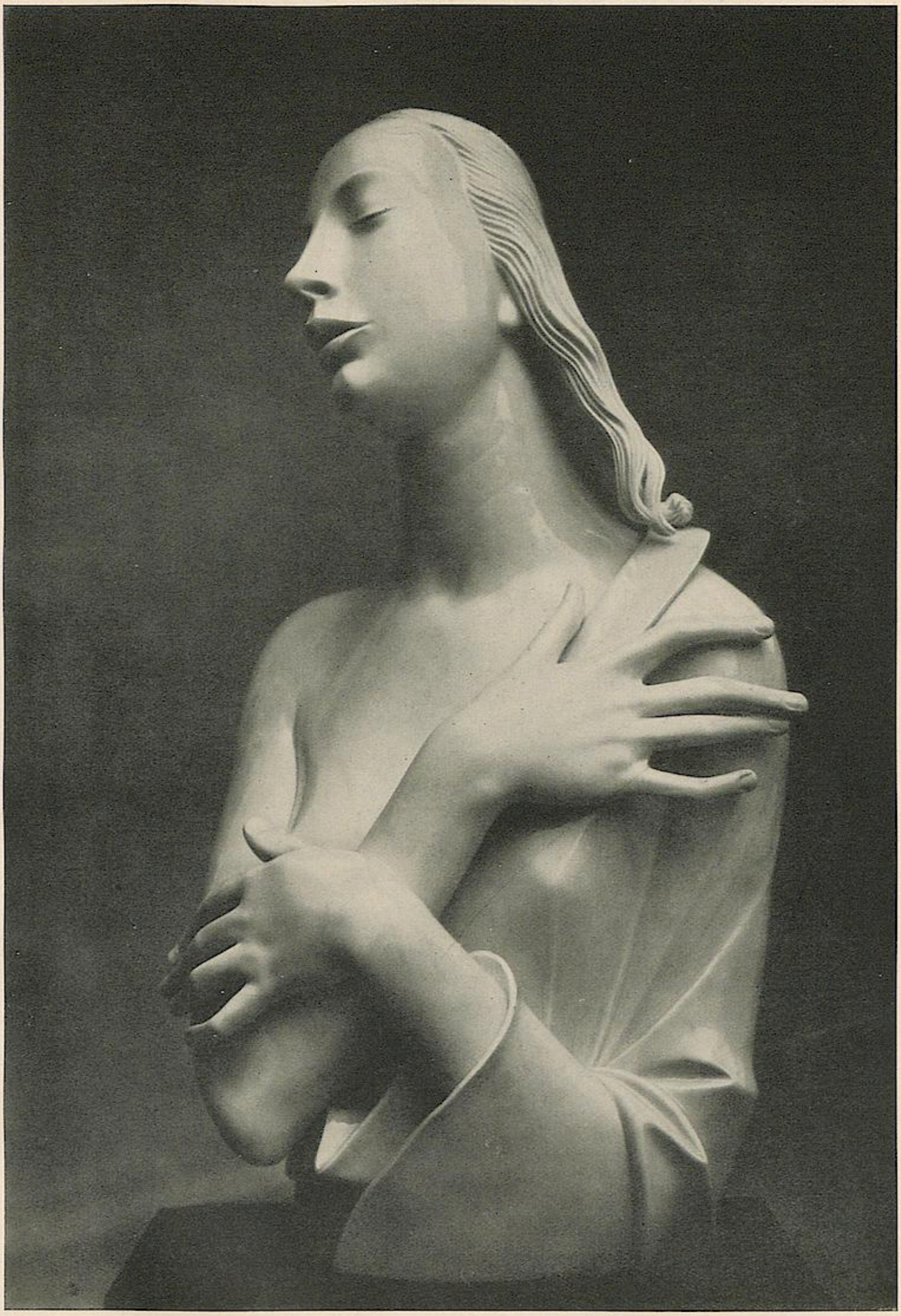


ALBERT BIRKLE. MALER KATH

Ausstellung Düsseldorf

den 38 Räumen so verteilt, daß jeder Saal eine einheitlich-dekorative Wirkung ausübt und jedes Werk möglichst gut zur Geltung kommt, daß aber kein Künstler in irgendeinem Zusammenhang auftritt, sondern seine einzelnen Werke auf verschiedene Räume verteilt sind. Das hat zur Folge, daß die Säle durchweg einen sehr glücklichen, farbig sehr fein abgestuften Eindruck machen. Es ergeben sich bezaubernde Einzelwirkungen, gerade durch das Nebeneinander des schulmäßig Nicht-Zusammengehörigen. Der erste, rein augensinnliche Eindruck von der ganzen Ausstellung ist denkbar günstig. Aber bei eingehenderem Studium ist die Gefahr der Unübersichtlichkeit, mangelnder Akzente und einer etwas verwirrenden Fülle doch nicht ganz vermieden. Auch wird bei geschickter, nach dekorativen Gesichtspunkten erfolgter Aufhängung der reichlich vorhandenen Mittelmäßigkeit zu einer gewissen Wirkung verholfen und wiederum qualitative Höchstleistung nicht genügend hervorgehoben. Nur einige ganz aus-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD LANGER. ERWACHEN. PORZELLAN. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

Staatliche Porzellan-Manufaktur, Meißen

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN HALLER. FARBIGER KOPF

Ausstellung Düsseldorf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. R. WEISS. PORTRÄT RENÉE SINTENIS

Ausstellung Düsseldorf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT KOHLER. GROSSES STILLEBEN

Ausstellung Düsseldorf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

geprägte Gruppen, die Maler der „Brücke“ und die der „Abstrakten“, hat man im Zusammenhang gelassen, in der richtigen Erkenntnis, hier vor Sonderbewegungen zu stehen, die sich dem Gesamtfluß nicht ohne weiteres einordnen.

Aber wie sieht dieser „Stil“ nun aus, den die Düsseldorfer Ausstellung dartun will?

Gemeinsam mit allen Zeiten eines eigenen Stiles ist der Malerei von heute der ehrliche Ernst des Handwerks. Nietzsche sagt: „Schicksal und Not führen den zukünftigen Meister schrittweise durch alle Bedingungen seines Handwerkes.“ Schicksal und Not der deutschen Kunst führten diese nach hoffnungslosem Experimentieren und jahrelanger Unsicherheit zur Arbeit, zum Handwerk zurück. Festigung der Einzelform, Beherrschung der Zeichnung, Ausgewogenheit und Durchbildung der Komposition, Mannigfaltigkeit der Farbgebung sind das Resultat. Gemeinsam ist allen Bildern der Zug zum Dekorativen. Eine große Fröhlichkeit liegt über den Bildern, Freude am Schmücken, Glück und Rausch der Farbe. Landschaft und Stilleben herrschen vor, sie sind am gefügigsten dem Willen zur Dekoration. Selten nur die großen Themen weltanschaulicher Problematik.

Aber das ist vielleicht auch eins der schicksalvollen Merkmale dieser Kunst von heute: eben in ihrem Hang zum Dekorativen, zur geschmackvollen Komposition, zur fröhlichen Kindlichkeit ist sie — bei aller künstlerisch-technischen Qualität — letzten Endes unpersönlich, ohne Beziehung zu den brennenden Fragen der Zeit, ohne Inhalte, die Symbole wären für letzte Triebkräfte unseres Daseins. Nichts ist an diesen Bildern, das im Tiefsten bewegt, das uns aufrührt, das ein Stück von uns selber werden könnte. Wir würden anerkennen eine Kunst der großen Dekoration, die im Dienste der Architektur stünde und die Riesenflächen unserer neuen Bauten kompositionell bezwänge. Aber wir können schwer glauben, daß das Tafelbild in dieser Form in dem schweren Kampf, den es heute zu führen hat, sich behaupten kann. Zugrunde liegt den Bildern dieses gemeinsamen „Stils“ ja letzten Endes auch das Wissen darum, daß die Malerei von heute zur freien Dienerin der Architektur werden muß, denn diese Bilder sprechen nicht für sich, sie verlangen Wände, Räume, Rahmen und Umgebung. Und eine Ausstellungsleitung, die zahllose Räume schuf mit einem klangvoll-farbigen Band bunter Teppichstücke rings die Wände entlang, in köstlichem Rhythmus, wußte es vielleicht noch besser und erkannte hellsichtig die Aufgabe unserer Zeit. Sie ließ Räume erstehen, in denen die Bilder als einzelne individuelle Schöpfungen nahezu versinken.

Noch sind die Kräfte nicht da oder noch nicht genügend entfaltet, die den Weg zu der neuen Monumentalität, die uns nottut, zu gehen vermögen. Eines aber fühlt man an den Bildern und der Anlage dieser mit Ernst und Kritik zusammengestellten Ausstellung, und das gibt ihr Berechtigung und Sinn: daß der Weg erkannt ist, der in die Zukunft führt, einem wirklichen neuen „Stil“ entgegen.

Es ist schwer, bei dieser Ausstellung mit ihrer Überfülle des Materials und der Allgemeinheit ihrer Absicht einzelne Namen hervorzuheben. Manches Gleichgültige hätte auch noch ausgeschieden werden können. Einige Andeutungen müssen genügen.

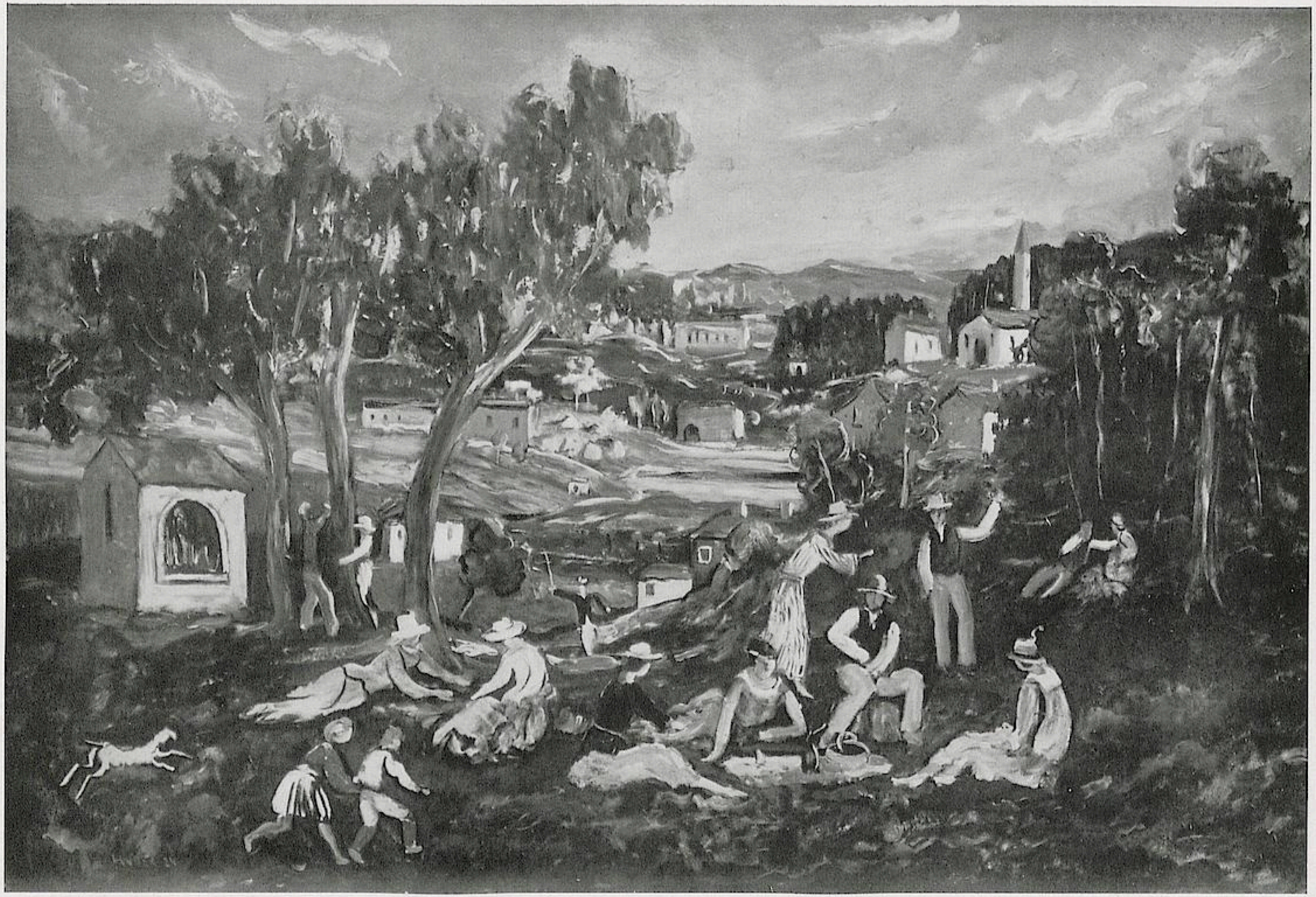
Bei allen Bildgattungen — Landschaft, Stilleben, Porträt — stehen zwei Richtungen einander gegenüber: die eine sucht die strenge Bindung der Einzelform, die andere löst auf in farbigen Klang und schafft die Einheit durch das Widerspiel der einzelnen Teile. Zahlenmäßig voran gehen die Landschaften. Die Maler der lockeren Technik verwalten im Grunde das Erbe der Impressionisten. Stücke von Liebermann und Slevogt weisen die Richtung. Unter den Jüngeren gehören etwa Crodel, U. Leman, B. Gaertner, E. Huber hierher. Die anderen gelangen durch das Naturerlebnis hindurch zu eigener Stilisierung und fester Form. Clarenbach ist darin einer der Führer, auf andere Weise auch Hofer, der leider nicht glücklich vertreten ist. Schmurr, Bissier, Steppes, Thoms, Fuhr, Radziwill, Nägele, O. Marx und viele andere gehen denselben Weg, manche mit zartlyrischem Unterton, wie Seewald und Champion. Die Maler der „Brücke“ berühren heute vielfach gewaltsam, besonders die von ihnen, denen der eigene Stil zur unbeweglichen Manier geworden ist, wie Kirchner und Schmidt-Rottluff. Aber man darf nicht vergessen, daß sie Begründer sind jener Kunst dekorativer Farbenverteilung, die von so vielen der Jüngeren aufgenommen worden ist, nur daß deren Palette reicher, deren Formen weniger ausfahrend sind. Hervorzuheben wären Heckendorf, Kerschbaumer, Jacobi, im Stilleben der temperamentvolle Beckmann, Moll, R. Levy, W. Geiger, A. Kohler, C. Klein. Stilleben ganz strenger

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND KITT. HOCHZEIT ZU KANAA. FARBIGER KARTON ZU EINEM FRESKO

Ausstellung Düsseldorf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST HUBER. ABEND. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX CLARENBACH. SOMMERMORGEN AM NIEDERRHEIN. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOH. KNUBEL. JUNGES MÄDCHEN

Ausstellung Düsseldorf

Form und subtiler Deutlichkeit zeigen Kanoldt, Unold, W. Schmid. Noch immer stark ist die Porträtkunst der Älteren: Liebermann, Slevogt, L. v. König, Kalckreuth sind gut vertreten. Kokoschka kommt leider nur ungenügend zur Geltung. Dix wirkt wenig glücklich. Beckmann, R. Levy, A. Kaufmann, Schrimpf, Groß, E. R. Weiß, de Haer sprechen in charakteristischen Werken. Wenig Künstler nur versuchen, von einem seelischen Gehalt zur Form zu gelangen. Bei den meisten führt das Überwiegen des Inhaltlichen zu sehr unerfreulichen Lösungen, wie etwa bei den Gemälden von Dreßler oder Richard Müller. Hundts „Blinde Musikanten“ sind dagegen eindrucksvoll. Wenig Bilder auch sind von großem Format und großer Komposition. Deusser ist darin wie immer von starker Wirkung. Der Karlsruher Babberger

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und der Wiener Kitt gehören zu denen, die sich im monumentalen Wandbild versuchen. Die großen Sgraffitos von Lois Gruber (München) geben einem ganzen Raum ein sehr reizvolles Gepräge. Der Weg von den Tafelbildern zum Kunstgewerbe ist nicht mehr weit. Teppiche und Mosaiken führender Künstler (Düllberg, Thorn-Prikker) lassen erkennen, auf welch beachtenswerter Höhe diese Zweige des Kunstschaffens heute stehen.

Reichhaltig ist auch die Plastik. Sie schafft wohltuende Akzente in den einzelnen Räumen und ist fast durchweg von Qualität. Kolbes schon in Hannover gezeigte „Herabsteigende", Hallers große Bronzen und sein „Farbiger Kopf" sind Meisterwerke. R. Langers Arbeiten eigenen Stils, Albikers herbe Kunst, Knubels Figuren, Essers glänzende Tierplastiken, Ruth Horadams gehaltvolle, schön komponierte Gruppe der „Drei Marien" seien hervorgehoben.

Über die Abteilung „Raumkunst" wird an anderer Stelle berichtet.

Anna Klapheck-Strümpell.

RUTH HORADAM. DIE DREI MARIEN

Ausstellung Düsseldorf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX BECKMANN. INTERIEUR MIT FERNROHR. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

Mit Genehmigung von J. B. Neumann, New-York, und der Galerie Flechtheim

DIE SYMBOLIK INDISCHER KUNST

Indische Kunst kann nur begriffen werden, wenn man die gedankliche Basis, auf der diese reichen, fremden, oft grotesk-überwuchernden Formen erwuchsen, erfaßt. Nirgends findet sich eine so nahgeschlossene Bindung zwischen gedanklichem Erkennen, gedanklicher Anschauung und körperhafter Darstellung wie in Indien, nirgends auch eine so langsam fortschreitende Entwicklung, ein noch heute lebendiges Gestalten aus dem Geist uralter Worte der Veden und Upanishaden.

Indische Kunst begann, als der indische Mensch begriff, daß die Seele des Menschen ewig ist und eins mit der göttlichen Seele, dem Herrn und dem Ursprung aller Dinge. Schönheit, sagt der indische Philosoph, ist subjektiv, nicht objektiv, sie gehört nur dem Geiste an und kann nur durch geistiges Schauen begriffen werden. Die Schönheit eines Baumes, einer Blume, einer Frau liegt in der göttlichen Idee, die sie jenen Geistern gibt, die fähig sind, sie zu empfangen. Je vollkommener unser Geist der allgemeinen Harmonie erschlossen ist, desto deutlicher erkennen wir die Schönheit und sind dadurch fähig, Künstler zu werden. Es existiert weder Schönheit noch Häßlichkeit in der Materie. Die ganze Natur ist schön, wenn wir die göttliche Idee in ihr begreifen. Die geistige Vision zu erhöhen und zu stärken war daher das Streben aller indischen Künstler, weil aus dieser allein das Wesen der Dinge erschlossen werden kann und das Verharren in der gegenständlichen Welt,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der rein sensuellen Wirklichkeit das eigentliche Sehen stört. Jedes Kunstwerk erscheint als Verkörperung des großen, geistigen Rhythmus, der die Dinge erfüllt und sie miteinander verbindet.
Die Weite und Tiefe dieser Anschauung führt vom Selbst, von der Darstellung des Menschen, der stolzen Bejahung der Persönlichkeit — dem Thema aller abendländischen Kunst — der Anschauung der Natur, der Stil-Versenkung zu.
Ein Schimmer unpersönlicher Heiterkeit und Ferne liegt auf den Antlitzen indischer Götterbilder, ein Lächeln, das jenem fernen Glanz auf den Gesichtern frühgriechischer Statuen gleicht, aber während dort jener Gebundenheit des künstlerischen Ausdrucks Perioden letzter Expressivität folgten, bleibt hier diese Entwicklung aus. Der Körper ist eine Last, Persönlichkeit ein Gefängnis und die Seele des Menschen strebt aus dieser Gebundenheit der Unendlichkeit des Alls, dem Leben des Universums zu.
Aus solchem Weltgefühl, solcher Verbundenheit mit der Natur, solchem Hinablauschen in die tiefen Geheimnisse des Lebens entstand gleichsam selbstverständlich eine Symbolik, eine Sinnhaftmachung der gegenständlichen Welt, die vom Wissenden im anderen Sinne gedeutet als vom Volk, das Leben des Inders durchdringt und seiner Kunst gesetzmäßige Bindung, besondere geheimnisvolle Farbigkeit gibt.
Die Interpretation der künstlerischen Symbolik Indiens ist jedoch nicht leicht, da die Sanskritliteratur, soweit sie zu diesem Zweck durchforscht wurde, wenig Anhaltspunkte gibt und der Wechsel und Tausch von Symbolen, ihre verschiedene Bedeutung bei den verschiedenen Hindusekten, der Doppelsinn dieser Deutungen, jenes Wirrwarr entstehen läßt, das dem Abendländer das Begreifen indischer Vorstellungen so erschwert.
Doch ist die induktive Methode nicht die einzige oder sicherste. Das Verständnis einer fremden Kunst ersteht eher aus der Kenntnis der Natur und Landschaft, in der diese Kunst gewachsen ist, diese fremde Gedankenwelt sich formte, aus dem mählichen, stillen und ehrfürchtigen Erfühlen des anderen Seins und des Besonderen, des Beeindruckenden seines Lebens.
Das Himâyâlagebirge, seine gewaltigen Formen, die Unendlichkeit und Erhabenheit seiner Natur, die Unerreichbarkeit und schreckliche Heiligkeit seiner Gipfel ist das Zentrum der religiösen Ehrfurcht des indischen Volkes und der Welt dieser Landschaft entstammen alle sinn-

OTTO GLEICHMANN. IM FOYER
Ausstellung Düsseldorf

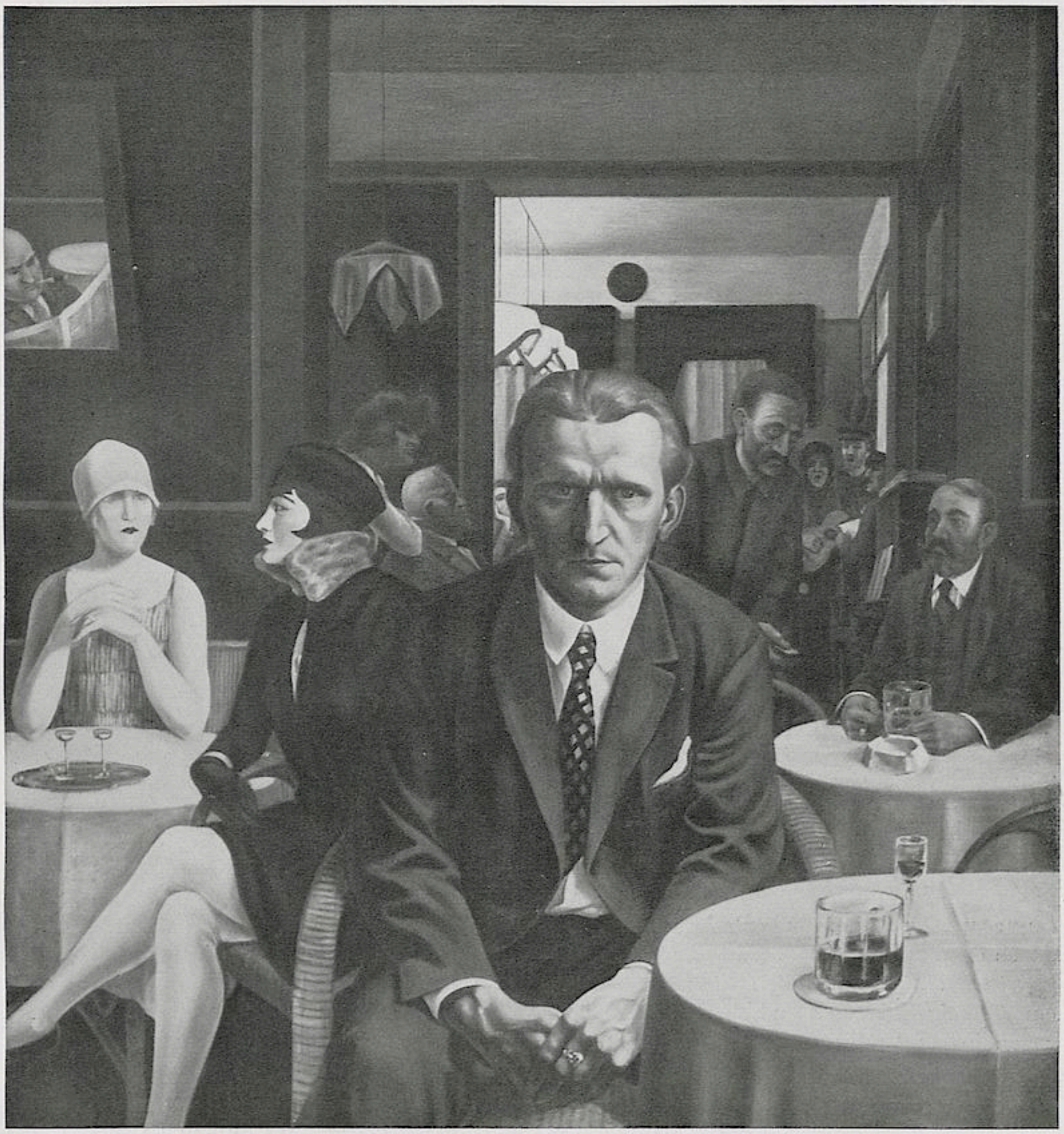
bildlichen Darstellungen, die wir in Kunst und kultischer Verehrung kennen. Der Himâyâla bildet die Mitte des Weltlotus, der aus dem Nabel Ishvaras sproßt — — die Abhänge des Himâyâla und die Ebenen Indiens sind eines der Blütenblätter, das sich aus dem Lotusstern sanft auf seinen Stengel niederbeugt.
Das Lotussymbol hat noch andere Deutungen. Der Lotus, oder die Wasserlilie, die, tief im Schlamm des Sees wurzelnd, langsam den Weg durch das Dunkel des Wassers findet, bis die schöne Blume im Lichte des Himmels erglänzt, ist ein Sinnbild der geistigen Entwicklung, durch die die menschliche Seele den Weg ins Nirvana findet. Das Sich-Erschließen und Verwelken der Knospen auf dem Teich ist ein Bild des Lebens.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL HOFER. NACHTLOKAL. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO GRIEBEL. SELBSTBILDNIS IN DER KNEIPE

Ausstellung Düsseldorf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER KLEMM. WINTER. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

Immer wieder finden wir in Bildern und Sagen, durch die die Dichter und Künstler diese metaphysischen Ideen darstellen, die Großartigkeit einer einziggearteten Landschaft, eine Freiheit gedanklicher Anschauung, die sich vor solcher Erhabenheit geformt hat und an ihr gewachsen ist.

Hieher gehört jenes unerschütterliche Gefühl des Allumfassenden, dem Gut und Böse zugeeignet ist. Die zerstörenden Kräfte, die uns furchtbar erscheinen, sind dem Inder ein wesentlicher Teil der göttlichen Ordnung und gehören dem großen Rhythmus der Dinge an. Menschliche Krankheit und menschliches Leid sind nicht dem Neid der Götter zuzuschreiben, — wie die Griechen glaubten — sondern sie entstehen durch ungenügendes Verständnis des göttlichen Gesetzes. Die göttliche Idee umfaßt sowohl Schönheit wie Häßlichkeit, aber sie übersteigt sie beide.

Die berühmte Hymne der Schöpfung in der Rigveda beschreibt das Weltall erstehend aus dem absoluten Brahman, dem absoluten Geist, dem Unerforschbaren, dessen erste Manifestation Ishvara ist, Ishvaras Gegenpol ist Prakriti, die Essenz der Materie — auch er ist in Brahman enthalten. Prakriti wird in den Skulpturen der Hindu als dreihäuptiger Gott dargestellt. Er enthält die drei Ansichten: Brahma, den Schöpfer der Dinge, Vishnu, den Erhalter, und Siva, den Zerstörer und Wiedergestaltenden.

Brahma herrscht über das Wasser, das fruchtbare Element, der Schwan oder die wilde Gans, die ihre Heimat in den Seen des Himâyâla hat, ist ihm zugeeignet (in der Dichtung wird der Flug des Schwans dem der enteilenden Seele verglichen), sein Farbsymbol ist das Rot der aufgehenden Sonne. Vishnu, der Erhalter des Gleichgewichts, herrscht über das Firmament, seine Farbe ist das tiefe Blau des Himâyâlahimmels, der von den Stürmen des Monsun durchfegt und geklärt worden ist, seine aufrechte, strenge Haltung drückt den Charakter des Pfeilers im Universum aus. Garuda, der

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST DEUSSER. GEGEND BEI XANTEN. AUSSTELLUNG DÜSSELDORF

Adler, der reglos über der Mitte des Himâyâla-himmels ruht, ist sein Tier. Siva wird durch den schneebedeckten Gipfel des Himâyâla charakterisiert; ihm gehört das reinigende, zerstörende Element des Feuers; die Kobra, deren Gift den Tod bringt, während das Abwerfen ihrer Haut die Neuerstehung des Lebens ausdrückt, ist sein Emblem. — Sivas Tanz, der Vorwurf zahlreicher künstlerischer Darstellungen, ist als materieller Prozeß der Natur zu deuten, auch als Bewegung der sich entwickelnden Kräfte, durch die die menschlichen Schwächen und Laster zerstört und verwandelt werden.

Um der Vielfarbigkeit, des Reichtums der Deutungen willen, die den künstlerischen Darstellungen fast den Sinn geheimer Schriftzeichen geben, die auch die Wahl der Farben bestimmen, ist es gut, einige schlichte Grundmotive zu kennen, auf die die wesentlichen Symbole zurückgreifen.

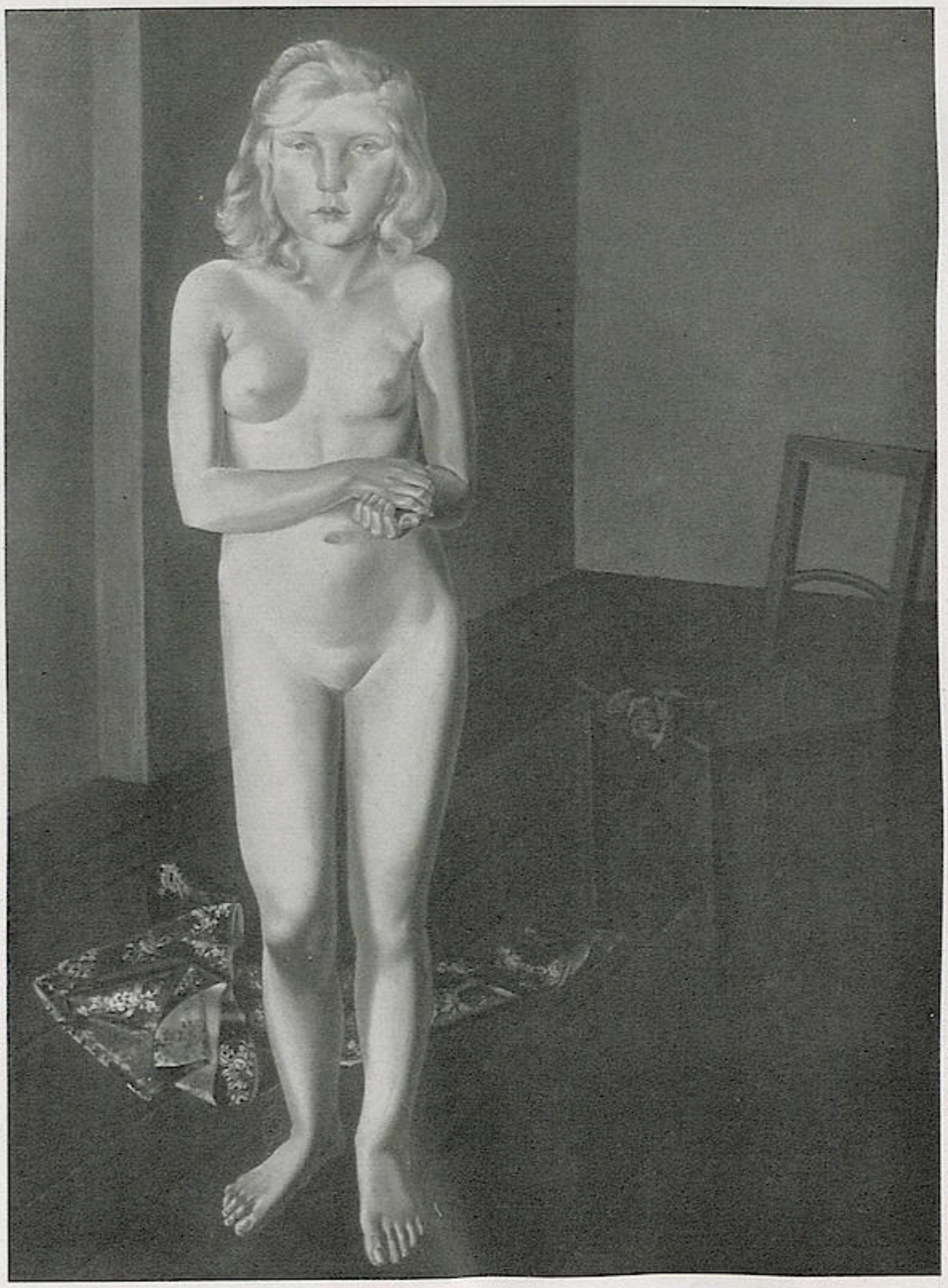
Die erste Manifestation des Unerforschlichen wurde von den alten Philosophen durch ein Ei ausgedrückt. Glatte, runde Steine symbolisierten den ersten Keim der Welt, die Schlange stellt die Reinkarnation dar, der Baum mit seinen ausgebreiteten Ästen: das Universum; Stein, Baum und Schlange aber die Geburt und Entwicklung des Kosmos, gleichzeitig den Wandel der Seele durch viele Leben zu ihrem Ziel. In dieser schönen Symbolik liegt die Wurzel aller indischen Kunst.

Die ganze Geistigkeit indischen Denkens aber wird durch die Konzeption Buddhas auf dem Lotusthron erläutert. Diesem ruhigen, unbewegten Bild des Erhabenen, dessen Gedanken unberührt von menschlicher Leidenschaft, dessen Körper physischen oder intellektuellen Bemühungen nicht mehr unterworfen, der aber von jener höheren Kraft erfüllt ist, die von der vollkommenen Verbindung mit der Quelle aller Wahrheit und allen Wissens herrührt. Es ist das Symbol der Kraft des Geistes, die nicht durch Kampf oder Anstrengung erreicht wird, sondern die als Gabe Gottes kommt, durch Ge-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

bet, Meditation und Verbindung der Seele mit dem Unendlichen.
Es wäre falsch zu glauben, daß diese Beherrschung der Form und Gestalt durch den Gedanken, Unfruchtbarkeit oder Lähmung des künstlerischen Schaffens bewirke und bedeute. Tatsächlich haben die vedischen Gedanken die Kunst von ganz Asien gebildet, wenn sich auch später in China, Persien, Arabien andere Gedankenzentren formten; vielmehr gibt solche Gesetzesmäßigkeit und gedankliche Bestimmung, wahrende Kraft und Tiefe, die vor Verworrenheit und Zerfall bewahrt.
Wenn heute unser Auge mit neuem Erkennen dieser fernen, stillen Welt zugewandt ist, so mag dies daher rühren, daß in solchem Transzendentalismus, solchem Überschauen der Dinge der greifbaren Wirklicheit eine Bereicherung künstlerischen Schaffens liegt, deren wir heute ungeheuer bedürfen.

Eva Krzysanowska



WILHELM LACHNIT. MÄDCHENAKT
Ausstellung Düsseldorf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF ALT. BILDNIS FRAU PAUSINGER

Im Besitz des Herrn Dr. Hermann Eissler, Wien

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. H. JUNGNICKEL. REHE. FARBENLITHOGRAPHIE
Ausstellung österreichischer Kunst, Berlin

ÖSTERREICHISCHE KUNST 1700—1928

AUSSTELLUNG IN DER PREUSSISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

Die in Gemeinschaft mit dem österreichisch-deutschen Volksbund veranstaltete Ausstellung österreichischer Kunst umfaßte 500 Zeichnungen, Aquarelle und Graphiken aus der Zeit von 1700—1928. Professor Alfred Stix, der Leiter der Albertina in Wien, hatte hier mit seinem Assistenten Dr. Otto Benesch eine Ausstellung zusammengebracht, wie man sie von dieser Epoche noch nicht gesehen hat und wie sie deutlicher als viele Unternehmungen der letzten Zeit bewies, welche bedeutende Rolle die deutsche Kunst in der europäischen Entwicklung der letzten 200 Jahre gespielt hat.
Denn deutsch ist diese Kunst, und sie verkündet mit lauter Zunge die unteilbare schöpferische Gewalt eines Heimatbodens, der sich von Regensburg über Passau nach Wien erstreckt. Der Geist jener Maler der Donauschule um 1500 scheint verwandelt in einer neuen Luft hier fortzuleben und vor manchem Federstrich erinnert man sich erstaunt, Ähnliches schon gesehen zu haben, bis einem die Namen Wolf Huber oder Altdorfer ins Gedächtnis kommen.
Aber ebenso wie die fruchtbare Kraft der Landschaft wird etwas offenbar, das diesem Land in der Geschichte der deutschen Kunst eine einzigartige Stellung einräumt. Nirgendwo diesseits des Rheins empfindet man so stark das Gefühl einer Glied an Glied wachsenden Generationenkette, eines sich fortentwickelnden Traditionsbewußtseins, einer unendlich glückhaften Einheit, die vom Zeitpunkt des endgültig abgeschlagenen Türkenansturms bis in unsere Tage,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

im stetigen geruhsamen Fluß verlief. Es ist dies ein Glück, das der übrigen deutschen Kunst versagt blieb und das nicht zuletzt dem grandiosen Gemeinschaftsgeist der katholischen Kirche entsprang.
Als Schüler der venezianischen und neapolitanischen Meister begannen diese Österreicher des beginnenden 18. Jahrhunderts, um bald darauf mit den besten Italienern keinen Vergleich mehr scheuen zu brauchen. Ja die stärksten Künstler dieses Landes wie etwa Maulpertsch erscheinen uns heute mit ihrer Mischung von rauschender Musikalität und jenseitiger Versenkung einzigartig und es wird der Augenblick kommen, wo man allgemein erkennen wird, daß das ganze Jahrhundert ihrer Graphik nichts Gleichwertiges zur Seite zu stellen hat.
Den frühen Meistern Daniel Gran und Paul Troger stehen die großen schöpferischen Baumeister Fischer v. Erlach, Hildebrandt usw. zur Seite. Sie schufen mit ihren architektonischen Entwürfen Möglichkeiten und Anregungen für ein ganzes Malergeschlecht.
Der musikalische Geist des Barock durchzieht diese ganze Kunst und durchströmt sie mit einem Gleichmaß, das in letzter Verdünnung noch in unseren Tagen spürbar ist. Von den Altarbildern und Fresken des Kremserschmidt über den Schwaben Füger, folgt der fürstbischhöflichen und der Maria-Theresianischen Epoche das bürgerliche Zeitalter des 19. Jahrhunderts mit Joseph Führich, Peter Fendi, Moritz von Schwind, Daffinger, Waldmüller, Rudolf v. Alt und schließlich Makart. Selbst in unserer Zeit noch in Klimt, in Schiele oder Kokoschka ist etwas von der gewaltigen fortzeugenden Kraft des 18. Jahrhunderts spürbar, und da es nur wenigen beschieden ist, neuschöpferisch zu wirken, so scheint es uns in der Kunst das schlechteste Los nicht, Erbe einer großen lebendigen Vergangenheit zu sein.

B. E. W.

PRIMITIVE KUNSTMALER

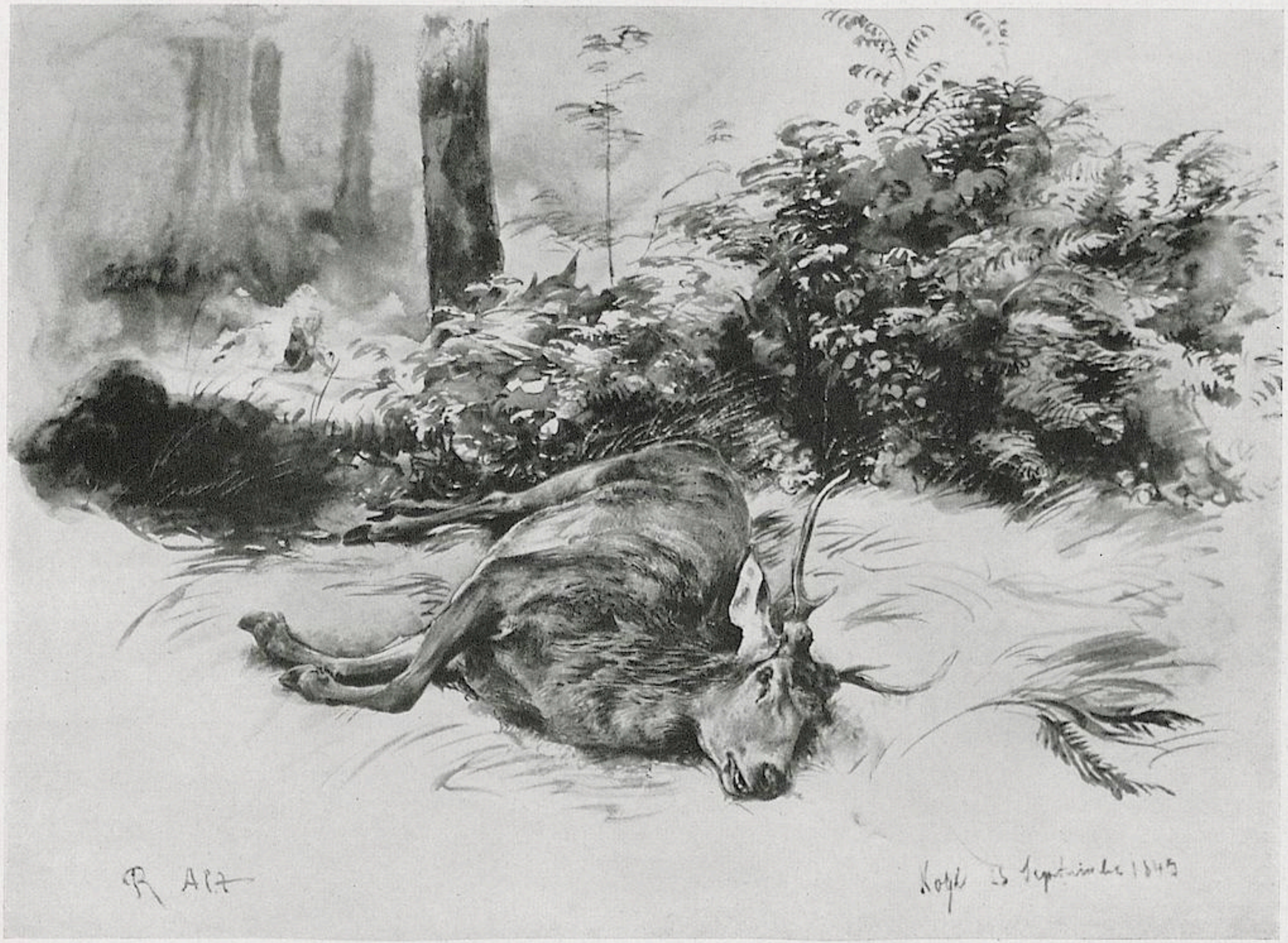
Farbige Völker bevorzugen von allen bildenden Künsten meist die Holzplastik und legen wenig Gewicht auf die Malerei. Als Ausnahmen von dieser Regel sind nur die Buschmänner mit ihren farbigen naturgetreuen Felsmalereien und die Eskimo mit ihren zierlichen schwarzen Zeichnungen auf Bein berühmt. Sonst beschränken sich die Primitiven im allgemeinen darauf, ihre Holzschnitzereien zu bemalen, und leisten darin dann allerdings manchmal recht Bemerkenswertes. Vor allem verdienen hier die Bewohner von Neumecklenburg hervorgehoben zu werden, denn ihre Muster sind an harmonischer Anordnung, Zierlichkeit und genauer Ausführung kaum zu übertreffen. Und daneben müssen auch die Sulka von Neupommern erwähnt werden, die in den Ornamenten ihrer Baststoffe und ihrer Schilde einen vorbildlichen Geschmack zeigen.
Hier ist die Malerei aber immerhin nur auf einzelne Gegenstände beschränkt, während die Papua von Neu-Guinea bedeutend vielseitigere Maler sind. Besonders im Osten Neu-Guineas, im ehemals deutschen und im britischen Teile der Insel, blüht diese Kunst, die ihre höchste Vollendung am Kaiserin-Augusta Fluß, dem Sepik, bei Leuten erreicht, die noch jetzt kaum von fremder Kultur berührt sind, steinzeitliche Geräte gebrauchen, in Pfahlbauten wohnen und Kannibalen sind.
Der Papua ist vielseitig in seiner Malerei, vernachlässigt darum aber andere Künste nicht, und gerade hier blüht die Holzplastik und Tonbildnerei neben der Malerei. Die einzelnen Künste befruchten einander sogar, und es ist nur natürlich, wenn die Schnitzereien hier wie auf anderen Inseln bunt bemalt werden. Daneben verziert man aber auch Tontöpfe, Holzschilde, Masken aus Geflecht und aus Holz, Kreisel aus Schalenstückchen der Kokosnuß und Kleidungsstoffe aus Baumbast mit reichen Malereien. Das genügt dem Kunstsinn der Papua aber noch nicht, und in dem Bestreben, auch die Häuser, vor allem die Geister- und Versammlungshäuser möglichst prächtig auszuschmücken, ist er darauf verfallen, auch die aus Sagopalmrinde angefertigten Wandverkleidungen zu bemalen. Auch vor seinem eigenen Körper macht der Papua keinen Halt, und so ist es kein Wunder, wenn er auch die

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER FENDI. BAUERNPAAR BEI EINEM BILDSTOCK. AQUARELL

Ausstellung österreichischer Kunst, Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF ALT. LIEGENDER HIRSCH. AQUARELL

Ausstellung österreichischer Kunst, Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF ALT. PRATER. AQUARELL

Ausstellung österreichischer Kunst, Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schädel seiner Vorfahren, die er zur Erinnerung aufhebt, und die Schädel seiner getöteten Feinde mit denselben Mustern bemalt, wie sie die Lebenden tragen. Zuvor werden aber die Schädel noch mit Ton überzogen und möglichst naturgetreu dem Gesichte des Verstorbenen oder Erschlagenen nachgebildet. Nach unseren Begriffen harmloser, für den Papua aber genau das gleiche ist es, wenn er nun auch Krabbenschalen und Schweine- und Krokodilschädel bemalt, denn ihre Träger hat er ja genau so „besiegt“ und verzehrt wie seine Feinde.

Bei all dieser Vielseitigkeit ist doch die Auswahl der Farben nur beschränkt. Man kennt Kalk für die weiße, Ruß und Schlamm für die schwarze, Ockererde für die gelbe und Tonerde für die hell- und braunrote oder karminrote Farbe. Das ist alles, und zumeist ist bei den Malereien sogar noch das seltenere Gelb gespart. Grün ist völlig unbekannt, und dem scheußlichen Waschblau, wie es z. B. im Bismarck-Archipel und auf den Salomo-Inseln beliebt geworden ist, kann man auf Neu-Guinea bis heute noch keine nachteilige Wirkung zuschreiben.

Das Malergerät ist höchst einfach und beschränkt sich auf kleine Farbreibschalen, die allerdings in ihrer Art wieder kleine Kunstwerke der Schnitzerei sind. Diese 10—20 cm langen Schälchen stellen Vögel, Krokodile, Kanus oder Menschen dar und sind mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt angefertigt, ohne daß man zu ihrer Herstellung irgendein eisernes Gerät benutzt. Als Pinsel dienen Kokosbaststückchen.

Leider ist es uns in den meisten Fällen nicht möglich, etwas Genaueres über die Bedeutung der Malereien auszusagen. Wohl erkennen wir in vielen Fällen in den Ornamenten Gesichter mit großen Augen oder die Motive der Gesichtsbemalung, aber weit häufiger wissen wir die sicheren, gefälligen Linien nicht zu deuten. Was wir zu erkennen glauben, das mag nach dem Gefühle der Papua völlig falsch sein, und er wird sicher seine eigene, uns kaum verständliche Deutung seiner Motive haben, wenn er nicht auch bereits die ursprüngliche Deutung vergessen hat und bloße „Ornamente“ malt. Wir erleben schon in der Deutung der Produkte unserer eigenen Kunstwerke die seltsamsten Überraschungen und müssen deshalb darauf verzichten, die Malereien dieser Eingeborenen, die uns geistig so fern stehen, zu erklären. Vielleicht machen spätere Forschungen ein Verständnis möglich. Vorläufig aber müssen wir uns bescheiden und uns davor hüten, dem Papua und anderen Farbigen Gedanken und Kunstgefühle zuzuschreiben, die er nicht besitzt, und die ihm ebenso unverständlich sind wie uns seine Kunstauffassung.

Dr. Hans Nevermann

A. PETTENKOFEN. FEDERLITHOGRAPHIE

Ausstellung österreichischer Kunst, Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL SCHUCH. WALDPARTIE BEI PUCKERSDORF. BLEISTIFTZEICHNUNG

Ausstellung österreichischer Kunst, Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

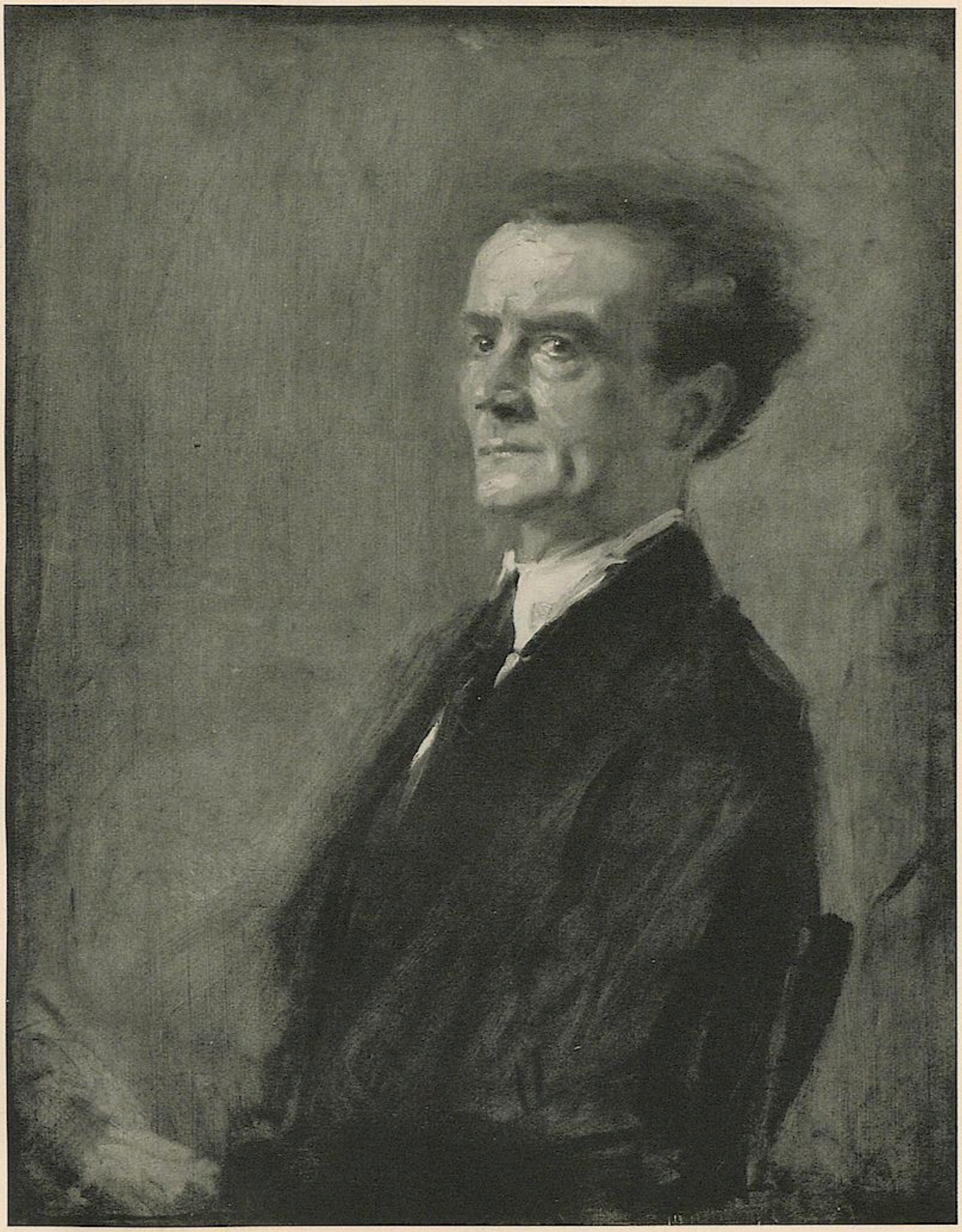
KARL LEIPOLD. DANTE UND BEATRICE
Glaspalast München

AUSSTELLUNG IM MÜNCHNER GLASPALAST 1928

In dem Maße, als sich Kunstausstellungen häuften und sich eine ausgesprochene Technik der Kunstausstellungen herausbildete, wuchs die Erkenntnis, daß es bei wirkungsvollen und erfolgreichen Ausstellungen keineswegs darauf ankomme, daß sie durchwegs Meisterwerke zeigen. Wer könnte auch die törichte Forderung aufstellen, daß am 1. Mai oder am 1. Juni des Jahres Soundsoviel in dieser oder in jener Stadt eine Reihe von nur erlesenen Kunstwerken an den Wänden zu hängen oder auf Podesten zu stehen haben. Eine Ausstellung hat andere Aufgaben zu erfüllen. Sie soll weder eine Raritätenbüchse sein, noch soll sie nur den praktischen Zwecken des Verkaufs dienen: sie soll einen charakteristischen Querschnitt durch das Große und Ganze des gegenwärtigen Kunstbetriebs geben. Es kommt darauf an, daß ein solcher Querschnitt in möglichst frischer und lebendiger Weise dargeboten wird.

Die Ausstellung im Münchner Glaspalast des Jahres 1928 kann darauf Anspruch machen, daß sie dem ausstellungstechnischen Ideal nahe kommt, daß sie eine nach vielen Seiten hin anregende Kunstschau ist und daß die Vielheit ihrer Sonderveranstaltungen nicht von Zufällen

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEO SAMBERGER. BILDNIS DES MALERS JOSEF EBERZ

Glaspalast München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

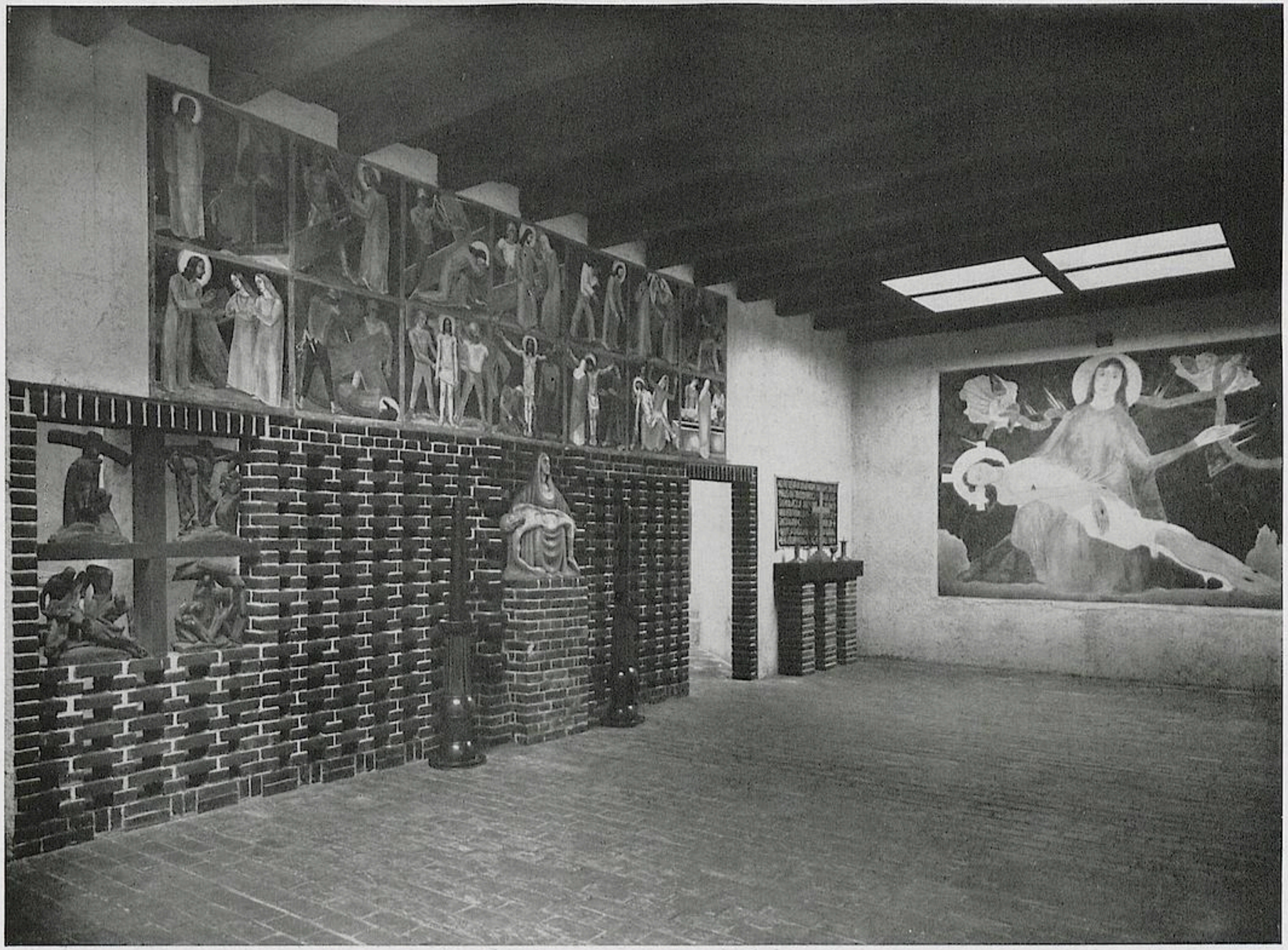
ROBERT ZÜND. KASTANIENBÄUME
Glaspalast München

abhing, sondern Ergebnis eines wohlüberlegten Grundrisses und Querschnittes ist.
Basis und Aufriß liefert natürlich die Münchner Kunst, die in allen ihren Erscheinungen zum Zug und zur Geltung kommt.
Da die Münchner Künstlergenossenschaft in diesem Sommer ihren sechzigsten Geburtstag begehen kann, so war ihr dieser Anlaß zu einer retrospektiven Jubiläums-Ausstellung, die in die großen Zeiten der Münchner Malerei zurückführte, willkommen. Da aber die Münchner Neue Secession, zwar äußerlich getrennt, jedoch unter demselben Dache ausstellt, so schwingt diesmal der Bogen der Münchner Ausstellung von Piloty, Leibl und der Diez-Schule bis zu Caspar und Unold und Geiger. Dies aber nur in Hinblick auf die Münchner Kunst, für die unter diesen Umständen äußerst anregende, ja fast pikant zu nennende Gegenüberstellungen möglich sind.
Eine Kunstschau, die sich auf die Produktion ihrer Stadt beschränkt, wirkt leicht als bloße Lokalveranstaltung oder schmeckt wohl gar nach Inzucht. So ist es gut, daß zu der Münchner Ausstellung die bekannten, stets gern gesehenen Stammgäste aus dem Reich, dazu aber noch in einer besonderen Abteilung eine große Anzahl schweizerischer Künstler kamen. Eine Veranstaltung zu Ehren Arnold Böcklins und einige sehr gute retrospektive Werke schweizerischer Herkunft schloß man hier an. Dem schweizerischen Bildhauer Hermann Haller hat

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GLASPALAST MÜNCHEN. PLASTIKRAUM

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GLASPALAST MÜNCHEN. VORRAUM VOR DEM KIRCHENRAUM

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

überdies die Secession eine Sonderausstellung gerüstet. Ebenso hat die Secession Ubaldo Oppi, eines der Häupter der Mailänder Schule, einen Hauptvertreter des Gedankens der strengeren Zeichnung im Geiste Ingres', mit einer größeren Kollektion eingeladen. Endlich aber hat die Neue Secession Edvard Munch, den großen Skandinavier, den Klassiker der Moderne, mit einer vom Meister selbst ausgewählten, bis in seine Weimarer Zeit zurückgreifenden Kollektion zu Gaste.

Die Glaspalast-Linke

Die Signatur auf diesem größeren Flügel des Glaspalasts ist die vorübergehende Wiedervereinigung der von der mütterlichen Münchner Künstlergenossenschaft abgesprengten Gruppen und Grüppchen alter und neuerer Zeit unter der Führung der Künstlergenossenschaft. Professor Eugen Hönig hat das Kunststück fertig gebracht, die getrennt marschierenden Vereinigungen zu einer geschlossenen Schlachtreihe zusammenzuführen. Natürlich kehrt sich diese Phalanx nicht gegen die Glaspalast-Rechte, sondern nach außen hin, nämlich gegen alle jene, die der in der Tradition ankernden Kunst und insbesondere der älteren Münchner Kunst schon das Requiem sangen.

Künstlergenossenschaft, Luitpoldgruppe, der Bund Bayern, Neue Künstlergenossenschaft und Gruppe 1927 treten diesmal zu einer Einheit zusammengeschweißt hervor. Dadurch, daß Arbeiten aus verschiedenen Gruppen durcheinander gehängt wurden, ergab sich ein ganz neues Ensemble. Viele sogenannte „Stammplätze" gingen in andere Hände über, und eine nicht allzu milde Superjury sorgte dafür, daß manches, was früher nur aus kollegialer Rücksichtnahme aufgenommen worden war und auf das Niveau gedrückt hätte, diesmal ausgeschaltet blieb. Erfreulicherweise ist auch die Jugend wieder für die Glaspalast-Linke gewonnen. Die mancherlei Unternehmungen, die geschickten und glücklichen Improvisationen boten ihr Betätigungsmöglichkeiten.

Dies gilt besonders für die Fresken, die es auch in diesem Jahre gibt: eine höchst ersprießliche Idee. Profane und religiöse Wandgemälde sieht man, zahme und problematische, intime und monumentale, gelungene und mißglückte. Es waren etwa zwanzig Künstler eingeladen worden, sich als Freskanten zu versuchen, und man riß sich ordentlich um diese Möglichkeit. Es waren einige Künstler dabei, die ihre Aufgabe allzu sänftiglich anfaßten, auch solche, die dem übernommenen Werk mangels technischer Erfahrung nicht gewachsen waren; doch fanden sich andere, die ihre Aufgabe meisterlich lösten: so Bruno Goldschmitt, der im Kirchenraum ein Riesenfresko mit Motiven aus der Apokalypse an die Wand zauberte, blühend in der Farbe, originell in der Komposition und in den ausgezeichnet geformten Details, nur vielleicht etwas zu voll und reich im Ganzen, eine Jagd sich überbietender Motive (Abb. S. 341). Willi Schmid, Karl Blocherer, Heinrich Heidner, Felix Baumhauer und Josef Bergmann waren neben anderen an den religiösen Wandbildern beteiligt, von den profanen Freskenmalern wären Lois Gruber und seine Schule, die zu den primitivsten Gestaltungen sich entschlossen, Colombo Max, der auch durch Tafelbilder seine starke Begabung unter Beweis stellende J. C. Holzer (Abb. S. 343), Paul Bürck, Werner Paul Schmidt, hier wie sonst der Maler der Menschheit in Seenot, und Edmund Steppes zu nennen. Steppes wirkt als Freskant etwas deplaziert. Drei Landschaften, als Schmuck für ein Musikzimmer gedacht, widmet er den Genien J. S. Bachs, Beethovens und Mozarts. Damit schlägt er zwar ein Thema an, das ihm stofflich und der Stimmung nach liegt, aber der Übergang von der ihm angeborenen Idylle zur Monumentalität erfolgt etwas zu gewaltsam. Man wird Steppes besser finden, wenn man sein Innerstes und Bestes in der ihm gewidmeten Separatausstellung seiner Tafelbilder sucht. Das sind auserlesene Naturstücke, Gedichte von herber Innigkeit; der Weg von Karl Haider in die malerische Empfindungswelt unserer Zeit ist mit Glück betreten und zu einem schönen Ziel gegangen (Abb S. 349). Der andere Maler, dem die „Linke" des Glaspalasts einen Saal zu einer Kollektivausstellung einräumte, ist Karl Leipold, der Eigenbrötler und Alleingänger. Zu seinen juwelhaft schimmernden Seestücken und Venedig-Bildern hat er diesmal eine Reihe trefflich komponierter Figurenbilder gestellt: aus dem Reich der Phantasie und der Dichtung strömten ihm Stoff und Erscheinung (Abb. S. 336).

Man wird die Glaspalast-Linke nicht verlassen, ohne der Jubiläums-Ausstellung einen gründlichen Besuch abzustatten. In dieser zwar dem Material nach retrospektiven, aber in den einzelnen Werken absolut lebendig wirkenden und zur Gegenwart herdrängenden Überschau

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO GOLDSCHMITT. GESICHTE JOHANNIS AUS DER APOKALYPSE. FRESKO

Glaspalast München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN HALLER. SKIZZE

Glaspalast München

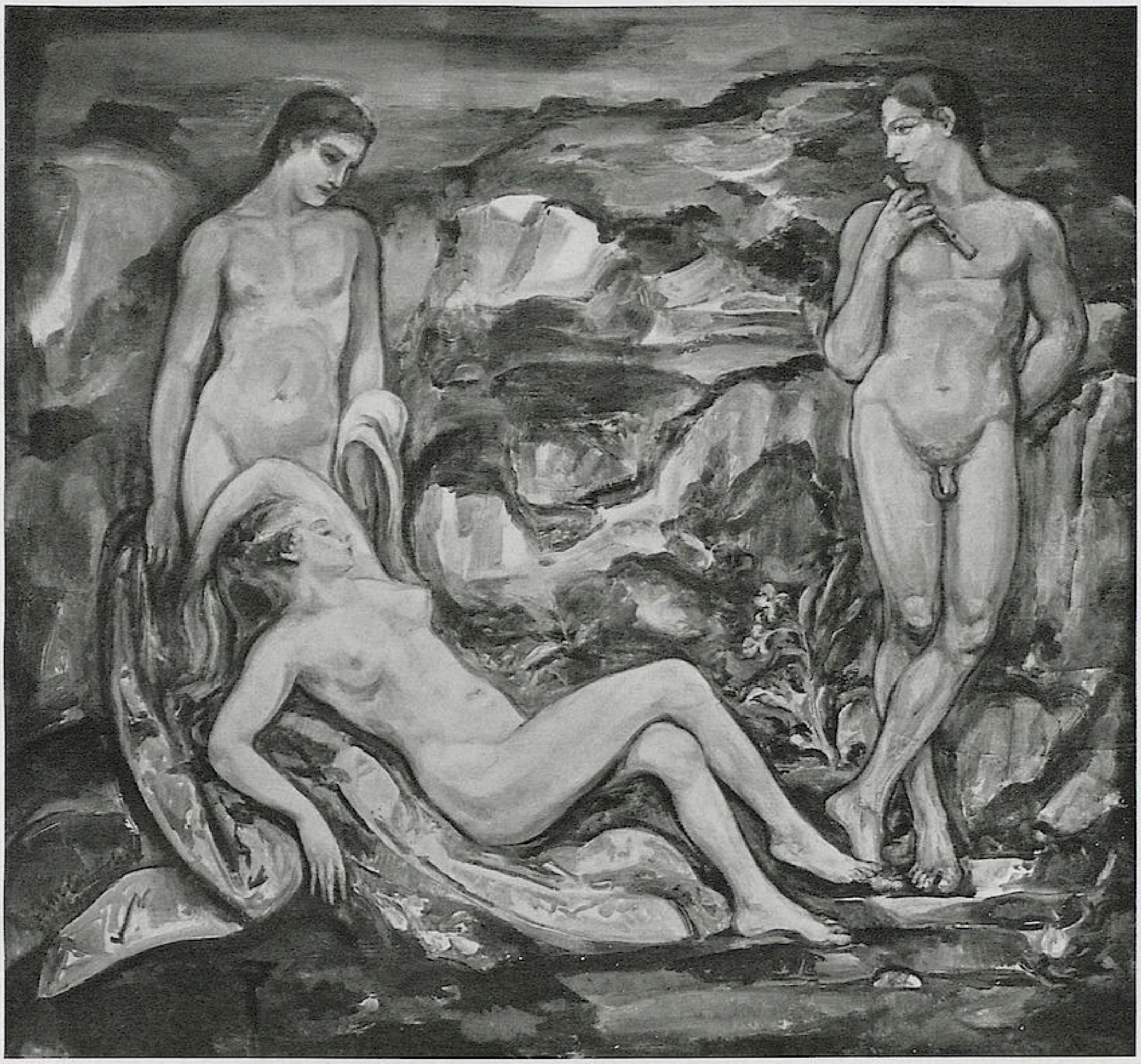
über die Münchner Malerei von 1860 bis etwa 1890 steigt Münchens große Zeit nochmals auf. Mittelpunkt der kleinen Separatausstellung sind natürlich die fünf Werke Wilhelm Leibls, der von Meistern seines „Kreises," von Sperl, Trübner, Alt flankiert wird.

Wie weit das Gewissen, wenn man so sagen darf, oder vielleicht besser: die Bereitwilligkeit, alles zu verstehen, bei der Künstlergenossenschaft geworden ist, wird durch ein paar Schritte von der retrospektiven Ausstellung in die Kirchenräume bewiesen: hier die kühnen Glasfenster Karl Knappes und das Fresko Goldschmitts, dort Gabriel Max und Wilhelm von Kaulbach — es ist ein weiter, weiter Schritt!

Die Secession

Der Gesamteindruck der Säle der Secession ist, gemessen an denen der Glaspalast-Linken, ein geschlossenerer. Ein sehr ausgeglichenes Ensemble, auch in Rücksicht auf das Qualitätsniveau, ist die Signatur der rechten Glaspalastseite. Das kann nicht überraschen: die hier ausstellende Kunstkörperschaft, die sich ihrer Gewohnheit gemäß nicht viele Gäste einlud und von den Einsendungen nur sehr maßvoll Gebrauch machte, ist homogener; sie ist besser unter sich abgestimmt als die Glaspalast-Linke, bei der ja besonders in diesem Jahr, bei diesem ersten Gemeinsamkeits-Experiment, noch die heterogensten Elemente durcheinanderpurzeln. Solche Homogenität hat natürlich auch ihre Gefahren, die zumal bei den in Erbpacht genommenen Plätzen an den Wänden der Secessionssäle in Erscheinung treten. Das gab dem Gesamtbild der Secession, besonders in ihrer achteckigen „Tribuna", jahraus, jahrein ein gleichbleibendes Aussehen. In diesem Jahr fuhr man mit Schneid und Erfolg dazwischen. Der temperamentvolle, seine Landschaften und Städtebilder breit herunterfegende Otto Geigenberger durfte in dieses Heiligtum einziehen, und siehe da: er wirkt! Aber auch Leo Sambergers Bildnisse (Abb. geg. S. 336), in diesem Jahr besonders ausdrucksvoll und malerisch wie physiognomisch auf unerreichter Höhe, wirken nicht weniger stark in einem Nachbarsaal, in den man sie aus der „Tribuna" überführte. Die übrigen Heerführer der Secession sind alle zur Stelle: Habermann, Herterich, Stuck, Zügel in unverminderter Frische, obwohl sie alle schon die bedeutungsvolle Schwelle des hohen Lebensalters überschritten haben. Andere, die in der Mitte ihres Schaffens stehen, Naager, Diez, Seyler, Schramm, Nießl, Pietzsch, Hommel hinterlassen nachhaltigen

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JACOB CARLO HOLZER. TRAUM. FRESKO

Glaspalast München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

UBALDO OPPI. ABEND IN TAI CADORE

Glaspalast München

Eindruck. Jüngere Künstler arbeiten eindringlich an ihrer Entwicklung. Bock sucht einen festen Kontur für seine farbig sprühenden Gestaltungen (Abb. S. 351), Bauriedl, von dessen Figurenbildern man keines hing, sucht auch bei seinen Landschaften breiter zu werden, Schwalbach setzt eine neue Farbenskala auf Palette und Leinwand, Thalheimer strebt immer mehr ins Monumentale: auch er hätte bei den Freskanten erscheinen müssen (Abb. S. 350). Hüther ist der kurze Ausflug zur Neuen Secession nicht schlecht bekommen. Ein paar weniger Bekannte: Adolf Hartmann, Fritz Urschbach (Abb. S. 352) fügen sich gut in das Ensemble.

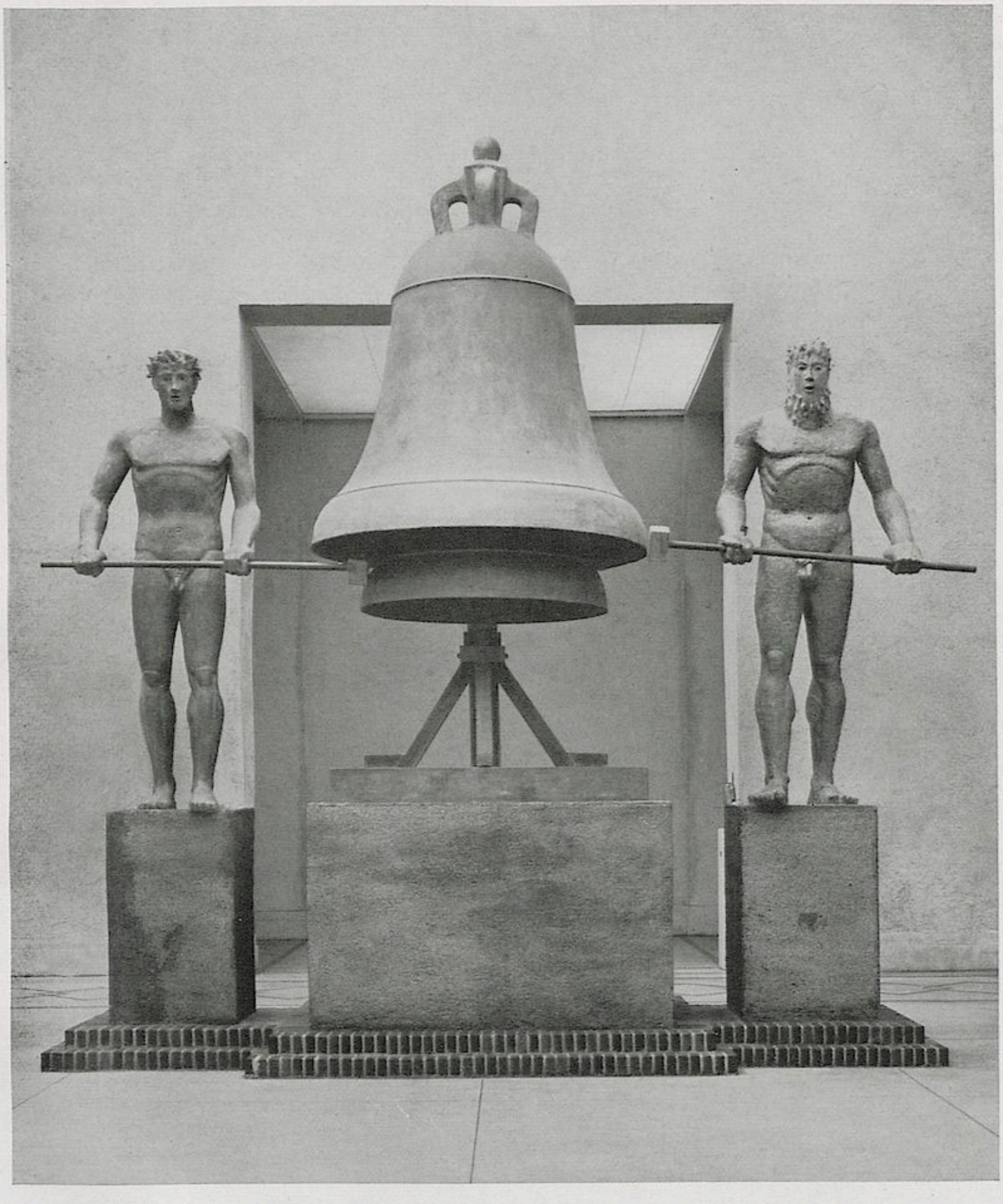
Von den Kollektiv-Ausstellungen, die auf das Konto der Secession zu setzen sind, ist auf die Beteiligung an der Schweizer Ausstellung, von der sie das Werk des genialen Bildhauers Hermann Haller (Abb. S. 342) ganz in ihre Säle herüberholte, schon hingewiesen worden, eben-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH ALTHERR. SCHIFFBRÜCHIGE. (2. FASSUNG)

Glaspalast München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF WACKERLE. ZWEI GLOCKENSCHLÄGER. TURMBEKRÖNUNG

Glaspalast München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

so auf die Kollektion Oppis (Abb. S. 344). Indessen haben sie hier noch einige Sonderabteilungen. So ehren sie mit einer Auswahl aus seinem nachgelassenen Werk den kürzlich verstorbenen Adolf Hengeler, dessen unermüdliches Streben, solange er im Licht und in der Arbeitskraft stand, dahin ging, seiner Fabulierlust das angemessene malerische Gewand zu geben. Demzufolge glaubten seine Freunde, besonders den malerischen Hengeler zeigen zu sollen und gerieten darüber zuweilen wohl in Not, denn der lustige Erzähler und Poet schaut dem Maler doch zu jedem Knopfloch heraus. Mit der Auswahl des Werkes Christian Landenbergers hatte man es leichter. Er ist Maler schlechthin, ein ausgezeichneter Kolorist, dessen Bilder die feinste Reagenz auf Valeurs verraten, einer, der in seiner Münchner Zeit dabei war, aktiv beteiligt, als der Impressionismus siegreich aufstieg und der ihm als Kolorist, nicht mit irgendwelchen Stimmungsmätzchen seine schönste lyrische Wirkung abgewann (Abb. S. 347). Dem achtzigjährigen Ludwig Dill zu Ehren prangt eine Reihe seiner stilisierten,

ERNST KREIDOLF. MÄDCHEN AM FENSTER

Mit Genehmigung des Rotapfel-Verlags

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHRISTIAN LANDENBERGER. SCHLAFENDES MÄDCHEN. GLASPALAST MÜNCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

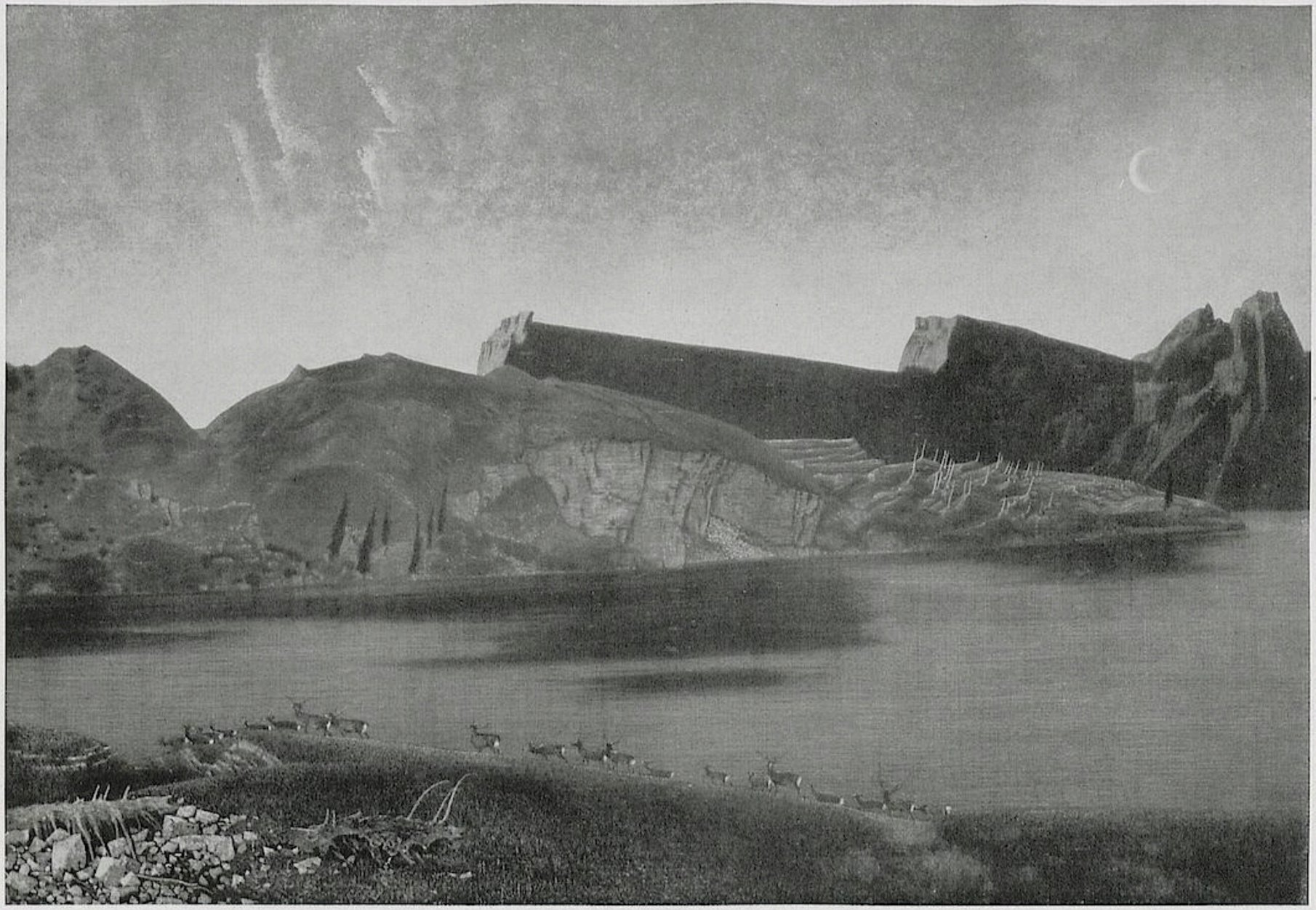
LUDWIG DILL. GEWITTER IM MOOR MIT WOLKENSCHATTEN
Glaspalast München

wie Gedichte auf die feierliche Hoheit der Natur anmutenden Landschaften (Abb. S. 348). Fritz Erler zog gleichfalls mit einer Kollektion auf, und das Kabinett, wo er, ausgezeichnet gehängt, seine stark stilisierten Gemälde zeigt, atmet klassische Kühle und monumentalen Dekorativismus: etwas Gebautes, mit Andacht und hochgemuter Feierlichkeit Gestaltetes, aber dem lebendigen Atem der künstlerischen Probleme der Gegenwart entrückt — das ist sein Werk. Giulio Beda brennt Farbenfeuerwerke ab, ein eigenartiger Kolorist, der stets auf der Jagd nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ist, und schließlich ist noch Olaf Gulbransson da, dessen Bildniskunst, zwischen Karikatur und strenger Sachlichkeit traumwandlerisch sicher dahinschreitend, einzigartig ist, dessen Strich von unerhörter Schönheit und Kraft bei aller Zartheit ist, so daß die Betrachtung der etwa hundert Zeichnungen aus seiner Hand zu den schönsten Genüssen des Glaspalastes gehört. Von den mit einer größeren Anzahl von Werken vertretenen Plastikern steht Josef Wackerle obenan. Aus der delikaten Kleinkunst seiner Frühzeit strebt er immer mehr zu klarer, schlichter Monumentalwirkung. Seine Glockenmänner (Abb. S. 345) zeigen das vorläufige Ziel dieser Entwicklung.

Die Schweizer Ausstellung

Die Schweizer Ausstellung betritt man im Böcklin-Saal. Von Hauptwerken Böcklins findet man die Berliner Pietà, die „Gartenlaube“ aus Zürich, die „Jagd der Diana“, die Kleopatra, eine der besten Varianten des „Gangs zum Bacchustempel“, und das Spätwerk „Melan-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



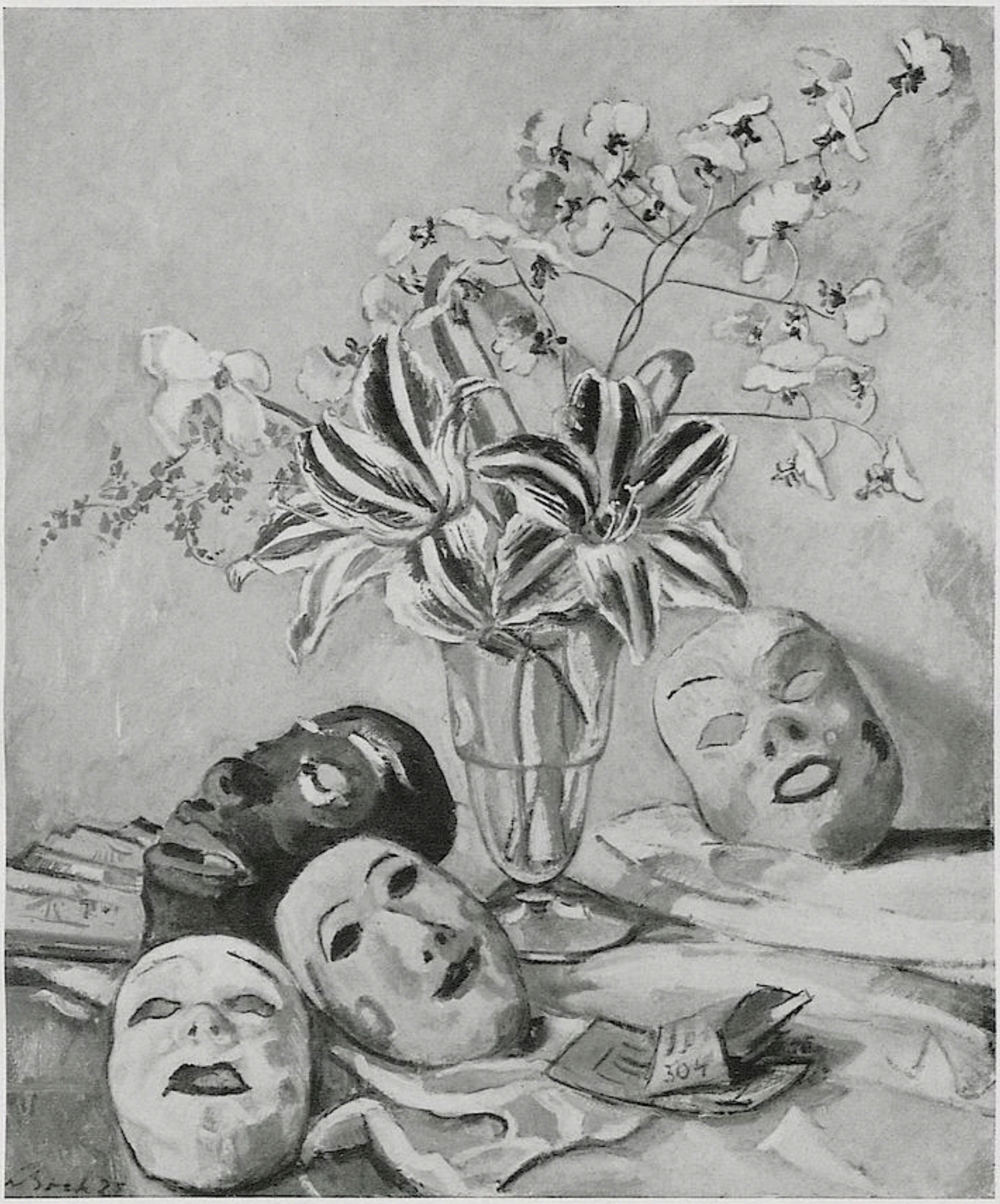
EDMUND STEPPES. MORGENDÄMMERUNG. GLASPALAST MÜNCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL THALHEIMER. ENTHAUPTUNG DES JAKOBUS

Glaspalast München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

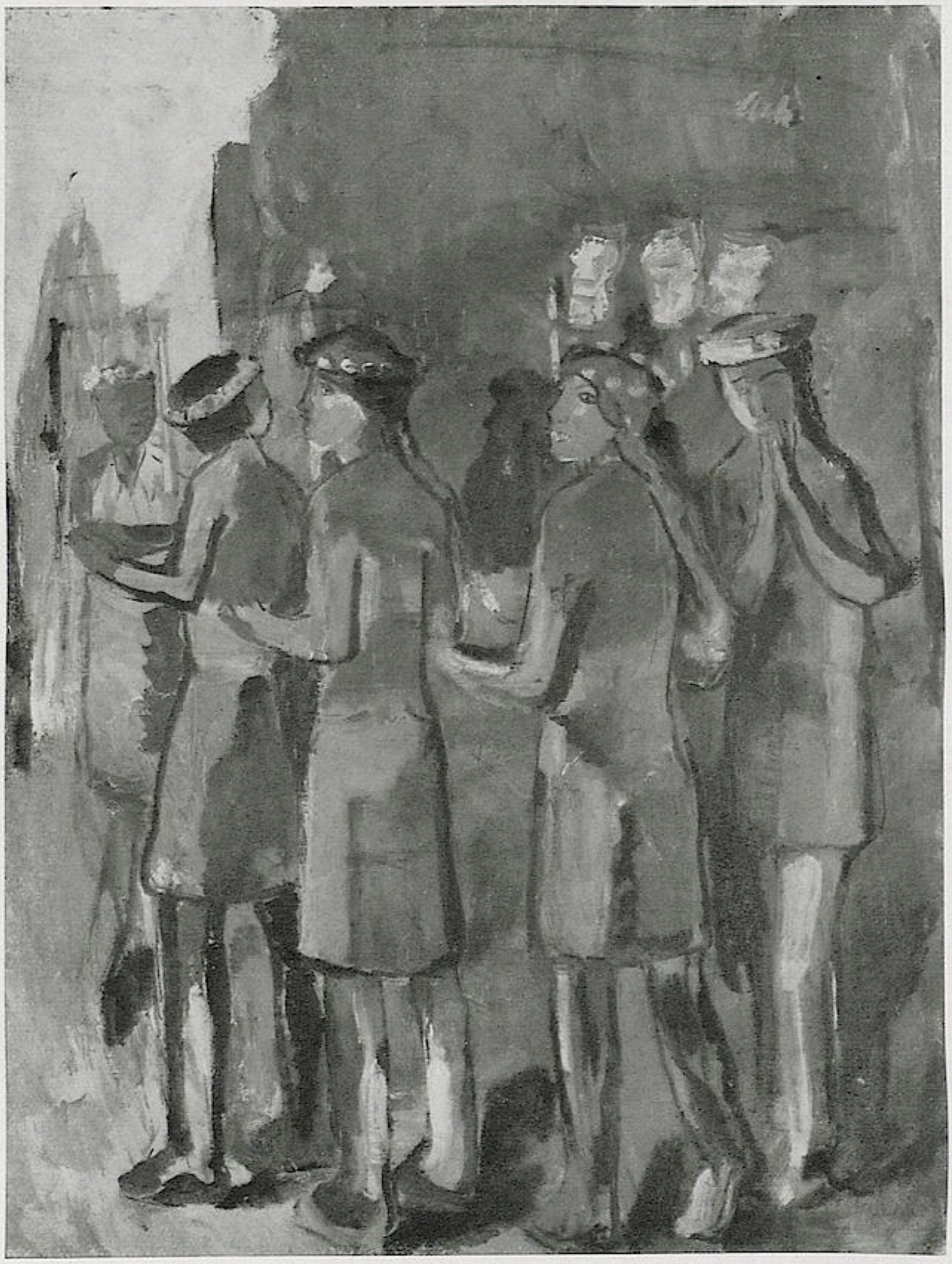


LUDWIG BOCK. STILLEBEN MIT MASKEN

Glaspalast München

cholie". Dazwischen kleinere Bilder, Porträts und vornehmlich erlesene malerische Stücke. Es ist eine Gedächtnisausstellung, die natürlich Werk und Wesen des Meisters, den so viele Fäden mit München verknüpften, nicht erschöpft, die aber seine Größe ahnen läßt und eine eindrucksvolle, vornehme Huldigung an seinen Genius darstellt. Es ist wohltuend, in dieser Atmosphäre zu atmen. Sinnvoll geht es dann vorbei an ausgewählt schönen Werken von Stäbli, Frölicher, Zünd (Abb. S. 337), Menn, Anker, Buchser, Koller, Welti, Stauffer, Hodler und Buri zum zeitgenössischen Schaffen der Schweiz. Die „Zahmen" sind hier sehr in der Minderzahl. Der Eindruck, daß das zeitgenössische Kunstschaffen der Schweiz, angeführt von Meistern

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ URSCHBACH. PROZESSION

Glaspalast München

wie Amiet, Barraud, Giacometti, Pellegrini, Lauterburg, Altherr (die beiden letzteren wirken übrigens fern von ihrem Heimatland), sich ohne Rücksicht auf die Vergangenheit in die Probleme unserer Zeit einfühlt und darin von leidenschaftlicher Exklusivität ist, daß es die freieste und kühnste Form als die allein richtige erkennt und gelten läßt, herrscht vor.

Die Münchner Neue Secession

Unter dem gleichen Glasdach haust die Münchner Neue Secession, die dieses Jahr die 14. Ausstellung seit ihrem Bestehen veranstaltet. Es ist interessant, im Buche der Erinnerung zu blättern und sich zurückzuversetzen in die Jahre kurz vor dem Kriege, als die Neue Secession

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX PECHSTEIN. FISCHSTILLEBEN

Neue Secession München

ins Leben trat. Eine Neue Secessions-Ausstellung von damals war, wie man so sagt, „eine wilde Sache“. Vor allem war es eine Sache der Jugend. Heute ist aus dem Most von einst längst Wein geworden; es geht manierlich und offiziell her in den wohltemperierten Ausstellungen, die sich erstaunlicherweise dem künstlerischen Nachwuchs nicht in dem Maße öffnen, wie man es nach der Tradition der Neuen Secession eigentlich erwarten sollte. Man bleibt lieber unter sich und rechnet mit den gegebenen festen Werten. Natürlich wird eine Wand, an der Karl Caspar, an der Maria Caspar-Filser (Abb. S. 357) oder Julius Heß ihre Werke zeigen, stets von hoher malerischer Qualität und von starker künstlerischer Eigenart künden. Aber etwas entscheidend Neues haben uns diese zu festen künstlerischen Werten gewordenen, in steter, aber äußerlich kaum merkbarer Entwicklung vorwärtsschreitenden Künstler nicht zu sagen. Auch in diesem Jahre nicht. Und so ist es ja mit fast allen der vorzüglichen Künstler, die in dieser kleinsten, ihre Mitglieder so sorgfältig wie möglich auswählenden Gruppe beisammen sind. Man weiß, was Maler wie Teutsch, Unold, Schinnerer, Schülein, Seewald (Abb. S. 359), Tröndle, Eberz, Kopp, Lichtenberger, Lasser, Lauterburg (der hier und in der Abteilung der Schweizer ausstellt), was Püttner, Schrimpf (Abb. S. 355), Weber-Tyrol zu leisten vermögen. Und mit ihnen zusammen Bildhauer wie Clauß, Koelle, Maly, Rauch u. a., in deren Reihen man diesmal freilich Bleeker und Scharff schmerzlich vermißt. Aber diese gedrängte

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ACHMANN. WINTERLANDSCHAFT. NEUE SECESSION MÜNCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHRIMPF. AMMERLANDSCHAFT. NEUE SECESSION MÜNCHEN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Tüchtigkeit, diese Elite aus der Münchner Moderne, verstärkt durch Gäste wie Pechstein, Dreßler, Erich Heckel, Champion genügte schließlich doch nicht. Genügt nicht, um eine Ausstellung von der Art zu bewirken, von der ich eingangs sprach. Man macht sich also auf die Suche. Nun, Willi Geigers Bildnis eines südamerikanischen Generals mit der ungehemmt roten Uniform knallt über Säle hinweg. Scharl ist ein Mann, dessen Kommen man im Auge behalten muß, Achmann geht mit seinen Landschaften neue verheißungsvolle Wege (Abb. S. 354), Nückels Arbeiten sieht man gerne, und T. T. Heines „Rosenmedium" hängt weltverloren-fremd unter diesen Bildern und spinnt auf seine Weise die Beziehungen an zum magischen Realismus — alles gut und schön, aber es sind „membra disjecta catenae", und heimlich sehne ich mich nach der wilden, alten Neuen Secession von 1913.

Georg Jacob Wolf

GESPRÄCH ÜBER PLASTIK

In einer vornehmen Wohnung im Geschmack von 1900. Dame des Hauses Offizierswitwe, etwa Fünfzig, von hoher Kultur. Besuchender Herr, etwa Vierzig, Gelehrter eines geisteswissenschaftlichen Faches.

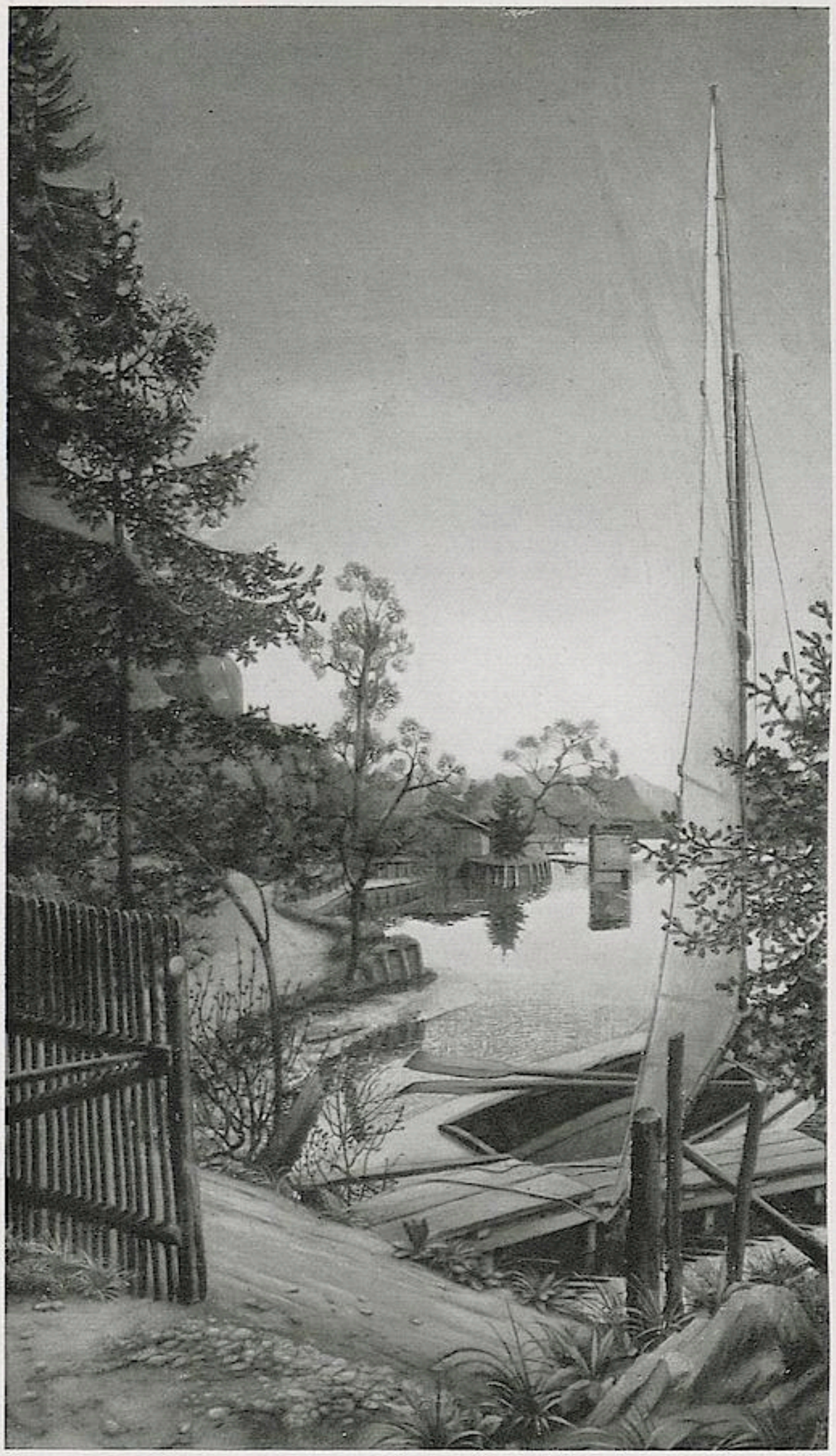
Dame: Mir will scheinen, Ihr Gesichtsausdruck habe sich auf der langen Reise verändert.
Herr: Das mag wohl sein, andere sagen's auch. Vier Monate unterwegs, täglich neue Eindrücke von Landschaft, Menschen, Kunst, und bei allem ein seltsamer Zwang, von innen her sich zu entscheiden, ob man das Alte oder das Neue will: kein Wunder, wenn das heimliche Drama, in das man sich heute hineingezogen fühlt, auch nach außen tritt.
D.: Sie, lieber Doktor, auch einer von denen —?
H.: Von den Beunruhigten, meinen Sie? Ja, ich kann es nicht leugnen. Der Weltgeist hat lange auf einer Seite gelegen, nun legt er sich wieder einmal auf die andere.
D.: Also doch nur auf eine von den beiden, die immer schon die seinigen gewesen. So wird die Zukunft oder das Neue doch auch nicht wie das Manna vom Himmel fallen. Ich liebe noch meine vier Wände, und nichts wird mich daran irre machen. Das Schicksal scheint mich darin zu unterstützen. Ich habe der Kinder wegen, die immer kostspieliger werden, ein paar Moderne dem Bilderhändler zum Verkauf übergeben. Nun, nach drei Monaten, kam alles wieder zurück. Niemand will sie haben. Die Leute geben heut ihr Geld lieber für Sport aus, für Reisen und seidene Strümpfe.
H.: Glauben Sie, Gnädige, das allein sei der Grund für die Entfremdung von der Kunst?
D.: Was sonst? Wir werden so allgemach zu Barbaren. Nein, ich tue den Barbaren, den Wilden unrecht. Sie haben Kunst auf ihre Weise. Wir aber, wir sind wie die Säuglinge, die das Ding eben nur als pralles Ding sehen und sich an den Mund führen . . . es ist kein Geist, keine Seele mehr um das Ding, wir haben aus unserm Innern nichts mehr hinzuzugeben, Auge und Ding bringen nicht mehr die Zeugung zustande, die wir Kunst heißen. Über lauter photographischen Eindrücken von der Welt ist unser Auge selbst ein Kodak geworden — exakt, aber kahl registrierend, unfähig, Adel, Weihe, Legende, Poesie um die Dinge zu weben.
H.: Ich gebe Ihnen recht. An den Tempeln von Paestum und Girgenti sah ich hastende Schwärme von Reisenden, die weiter nichts wollten, als einen geknipsten Eindruck von dieser klassischen Welt nach Hause bringen — Erinnerung an etwas, was sie gar nicht gesehen hatten. Ich bin altmodisch genug, Goethes Widerwillen gegen alle Mittlerschaft optischer Apparate zu verstehen; ich halte die photographische Sucht für eine Entfremdung von der Welt der Sichtbarkeit, weil sie das Auge entwöhnt, die Dinge schöpferisch zu sehen, sich im Schauen lebendig anzueignen, mit einem Wort in den hochzeitlich innigen Umgang mit der Natur zu kommen, in dem wir alle zu Dichtern werden, auch wenn wir nicht wie der Maler den geheimnisvollen Lebenstausch zwischen Seele und Ding vollziehen — denken Sie an den Knaben im Grünen Heinrich, der die Eiche zeichnet, an den Willen zur Form-Ergründung in den Blättern, die Goethe, Stifter, Mörike u. a. uns hinterlassen haben. Zugegeben! Ich dulde Sonntags auch keine illustrierten Zeitungen in meinem Arbeitszimmer. Das ist die Zeit, wo ich in meinen alten Kupfern blättere, in Büchern mit Holzschnitten — daran wird mir's wohl, und ich habe Feiertag an dieser Welt der Gegenstände, die im Durchgang durch ein Auge, sagen wir eine Seele, irgendwie zu Adel gekommen sind. Lachen Sie nicht — ich habe

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. DER BALKON

Neue Secession München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM HEISE. ABEND AM SEE
Glaspalast München

hier meine eigene, wenn Sie wollen mystische Meinung. Ich glaube, zu dem Offenbarwerden der Kinder Gottes, nach der die Kreaturen seufzen, gehört auch ihre Wiedergeburt aus dem künstlerisch schöpferischen, nacherschaffenden Menschen. Aber lassen wir das — es führt auf letzte Dinge, zu denen jeder selbst und auf seine Weise kommen muß. Wir standen bei der Frage um Altes und Neues, die sich nun scheiden wollen.

D.: Nun, wer so vom Alten redet, mag meinethalben getrost auch zum Neuen stehen. Aber sagen Sie mir, was dies Neue sein soll. Ich für meinen Teil zähle nicht zu den Beunruhigten, und was ich von der neuen Sachlichkeit zu Gesicht bekomme, wird mich am allerwenigsten zu diesem kahlen Puritanertum bekehren. Ich glaube und ich wünsche, daß es wieder verschwindet, wie die Ekstasen und Fiebergesichte der Expressionisten verschwunden sind — nicht wahr? doch über Nacht erloschen wie ein verregnetes Lagerfeuer!

H.: Lassen Sie mich von einem großen Erlebnis erzählen. Es hat mich erschüttert, mit einem Schlage umgestimmt, und am Ende kam auch noch die starke Versuchung, ihm wieder untreu zu werden. — Ich kam zum erstenmal nach Florenz. Bologna mit seiner quaderigen Mächtigkeit hatte mich schon allem Lyrismus des nördlich Modernen entrissen. Als hätte ich eine neue Dimension erobert, so eigentümlich geweitet und endlich zum vollen menschlichen Umfang komplettiert, fuhr ich der Kuppel entgegen, die von der toskanischen Ebene her sich immer deutlicher entschleierte. Andern Tags ging ich in den Uffizien drei und viermal durch die Säle mit den Plastiken. Es war die Gewalt einer neuen, plötzlichen Liebe, die mich ergriff. Danach in den Bildersälen war alles nur die matte Sprache einer Welt, der ich nun entfremdet war. Es half nichts, daß ich mit dem Verstande mir sagte: es ist große Kunst, und sie verliert nichts an Größe, wenn du dich ihr versagst. Aller Verstand und aller guter Wille, einem Schatz meines vergangenen Lebens treu zu bleiben — Sie wissen, wieviel ich von diesen Dingen gesprochen und geschrieben habe — alles verfing nicht mehr gegen das dunkle Ereignis, das mir zugestoßen war. Anders kann ich es auch heute noch nicht

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD. FRÜHSTÜCK IM FREIEN

Neue Secession München

nennen. Ich glaube, daß plötzliche Bekehrungen so geschehen . . . schroffe Abkehr, schroffe Hinkehr . . . eine plötzliche Wendung wie von fremder Hand. Hatten wir nicht alle auch im Kriege solche Stunden, wo wir den unbekannten großen Täter des Lebens über uns fühlten, als sei ein Gedanke, ein Drang in uns nur das fremde Diktat, das durch uns sich vollstreckt, wenn der Weltgeist seinen rechten Augenblick gekommen sieht.

D.: So war es. Jeder nur eine Welle im Strom und nichts als eine Welle gegen das Ganze, die Übermacht des Stromes. Ich glaube, was wir damals als Ausnahme erlebten, ist zu jeder Zeit die Regel des Genies. Wie hat Goethe, wie hat Nietzsche sich hörig gefühlt in der Hand des Dämons.

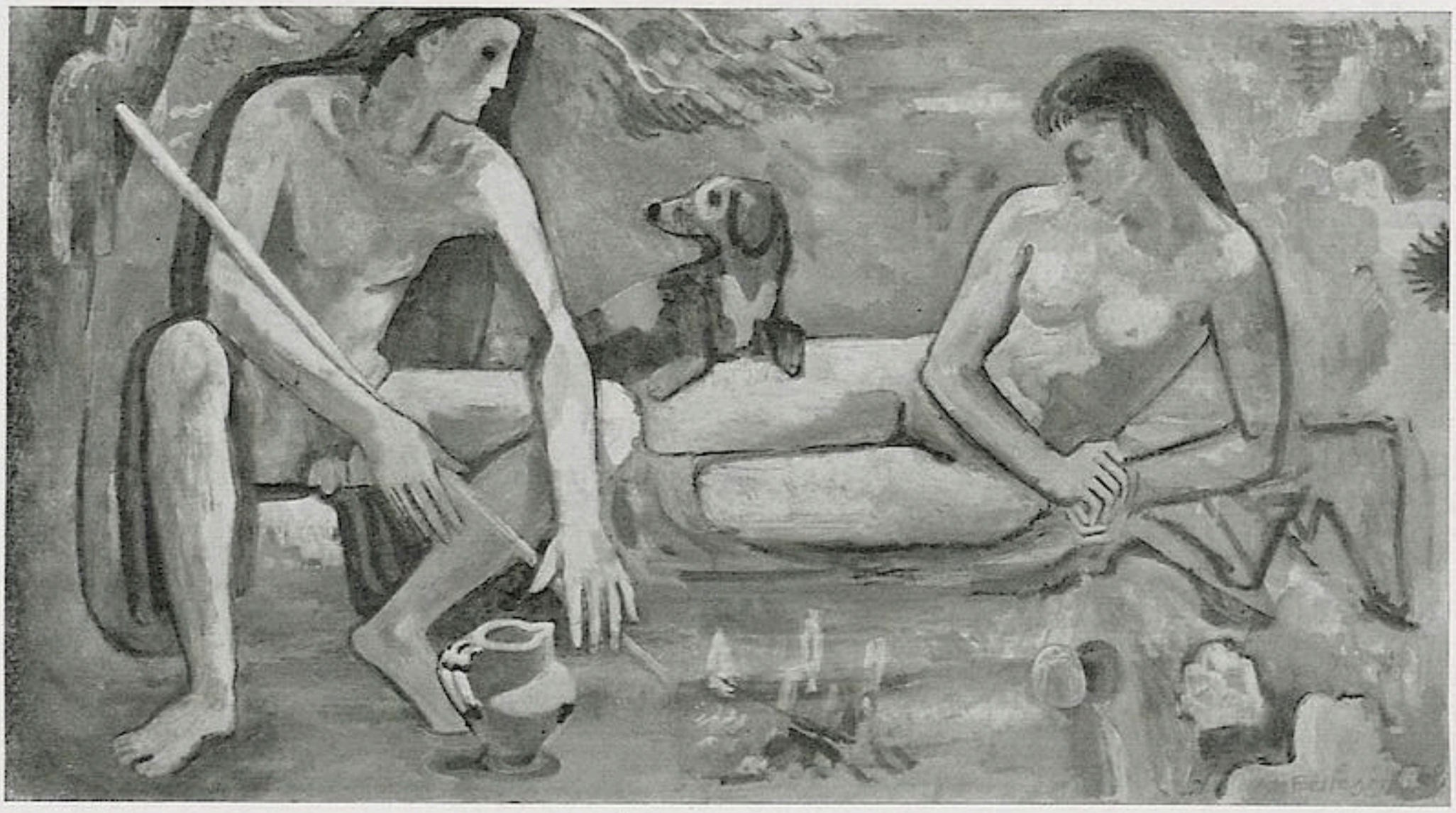
H.: So meine ich, daß wir auch in Wendezeiten wie dieser von einem großen Willen zum Andern überwältigt werden, ob wir wollen oder nicht. Jedenfalls, so fühlte ich's, als ich vor Holbeins Richard Southwell auf einer Bank mich selber zur Besinnung rief. In der Nähe hingen Elsheimer, Claude Lorrain, Memling, tüchtige Flamen und Deutsche, soviel Weltanschauungen als Maler, jeder sprach, aus allen Sälen sprach es, Persönlichkeiten, Geschlechter, Jahrhunderte, ein ganzes Jahrtausend gab ein Fest der Sprachen zu Ehren der sichtbaren Dinge und des Menschen, der seine Freude hat, sie ein zweites Mal zu erschaffen. Ich sagte mir: da wirkt doch ein ewiger Trieb. Also wird man weitermalen, und Hegel mit seiner großen Prophezeiung vom Ende der Kunst wird im zwanzigsten Jahrhundert so wenig recht behalten als im vergangenen. Ja, aber im stillen wünsche ich doch, daß er recht behielte — nur schmerzte mich der Gedanke, daß alsdann auch der Plastik ihre Stunde schlüge . . .

D.: Ist sie denn nicht eigentlich schon lange tot? Wo ist denn der große Plastiker seit der Renaissance, seit Michelangelo?

H.: Also seit der barocken Sterbestunde der Renaissance?

D.: Meinetwegen. Nach ihm ist keiner mehr gekommen. Aber wie lebendig ist die Malerei ge-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED HEINRICH PELLEGRINI. JUGEND

Neue Secession München

blieben! Das ganze neunzehnte Jahrhundert Blüte an Blüte, eine Eroberung der Natur um die andere!

H.: Zugegeben. Das eben war auch meine Erkenntnis. Ich war versucht, meinem plötzlichen Abschied von der Malerei zu mißtrauen, als ich trotz Italien, trotz Sizilien (Girgenti, Monreale!) im Louvre zu den Impressionisten ging. Herrlich wie am ersten Tag! Eine hinreißende Lebendigkeit, ein frischer Augenaufschlag des Daseins und wiederum ich weiß nicht welche unnennbare Glücklichkeit der Dinge, einen Moment lang zu scheinen, ohne sein zu müssen. Nun, das alles kennen Sie so gut wie ich. Es fragt sich nur, ob nicht die Menschen schon geboren sind, die künftig diese „moderne" Malerei so befremdend finden, daß ihnen die ägyptische näher, unendlich gemäßer sein wird. Noch ist freilich die Weltanschauung des Impressionismus, die heimliche zarte Religion des Auges, weithin lebendig. Aber lassen Sie die neue Baukunst um sich greifen, lassen Sie die Jugend auf unsern Sportplätzen zu einem neuen Körpersinn heranwachsen, lassen Sie erst den heutigen Film an der Verlogenheit seiner Manier zugrunde gehen, vielleicht noch andere Dinge geschehen, die uns das romantische Sentiment allmählich abgewöhnen, und das nächste Geschlecht schon findet dieses letzte oder vorletzte Kapitel der Kunstgeschichte höchst veraltet, vielleicht sogar komisch. Ehrlich gesagt, wenn ich heute vor die alten Meister mit Goldgrund trete, spüre ich eine Witterung der neuen Sinnesweise.

D.: Die „neue Sachlichkeit", meinen Sie.

H.: Gut, wenn Sie das Schlagwort lieber wollen..

D.: So gern als die Sache dieser Sachlichkeit: die leeren Wände, die Häuser ohne Giebel . . . Bewahre mich der Himmel! Sie lachen, Sie sind mit einem andern Glauben heimgekommen —

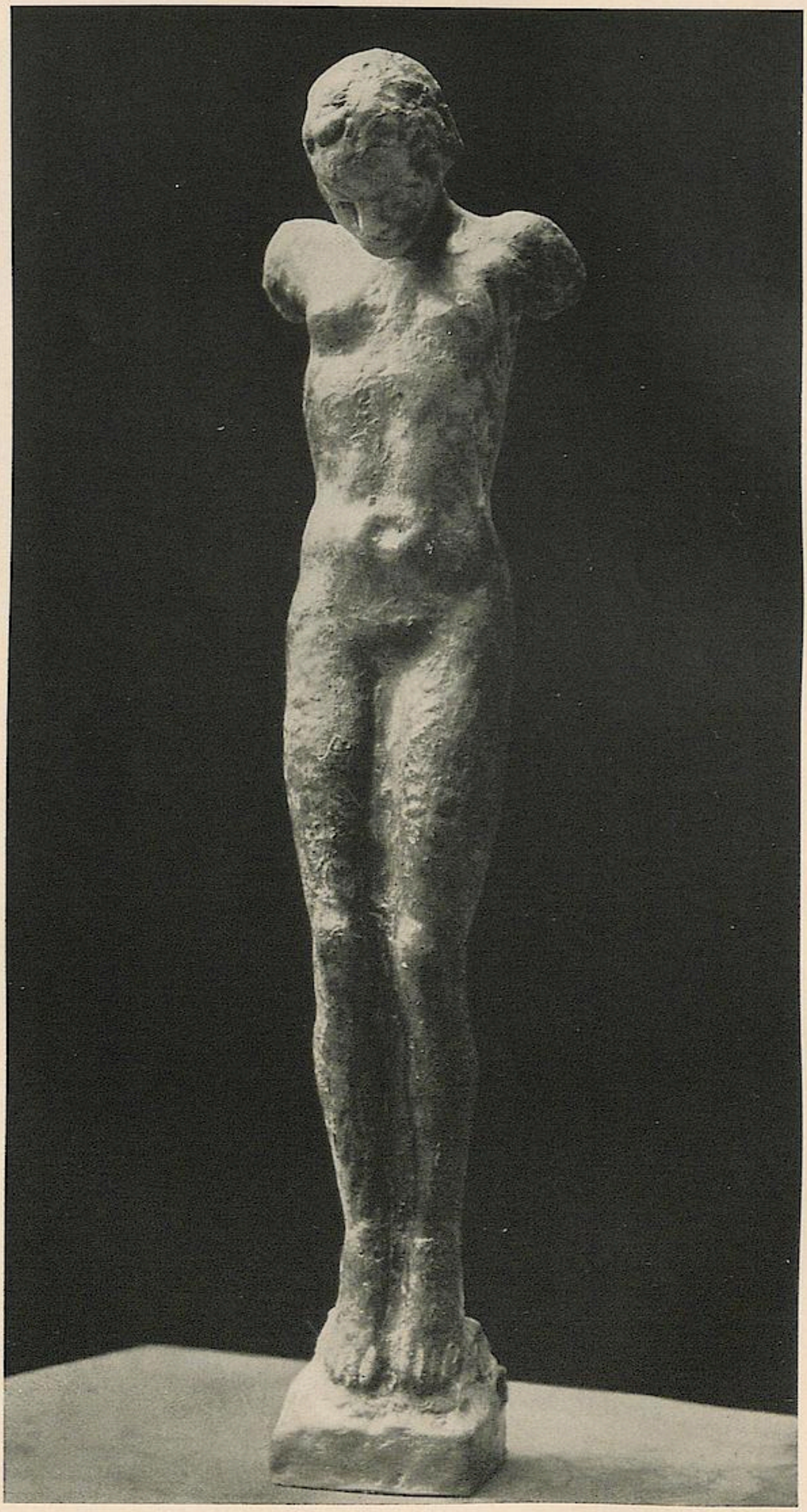
H.: Verzeihen Sie, ich lache über die Hartnäckigkeit der Weltgeschichte, daß dieses Giebel-Thema alle paar Jahrhunderte die Köpfe erregt. Sie haben klassische Zeugen auf Ihrer Seite, gnädige Frau. Cicero, und wiederum Alberti und Bembo sind sich einig, daß man keinesfalls ohne Giebel bauen dürfe, auch dort nicht, wo weder Regen noch Hagel fällt, auch nicht in der Stadt der Götter, weil es über die reine Zweckform hinaus auch ein Gebot der Schönheit und Würde gebe. Diese Entscheidung der Alten erlaubt uns die Prognose, daß auch unsere jüngsten Würfel-Architekten sich nächstens wieder zum Giebel bequemen werden. Das beweist nun nichts gegen den gründlichen Umschlag unserer ästhetischen Haltung.

D.: Zum Primitiven, meinen Sie? Wenigstens Ihre Liebe zum Goldgrund ist doch wohl ein Rückfall in überlebte Zeiten, vielleicht aus Überdruß an dem Allzuviel, das man Jahrhunderte her auf die Leinwand geworfen hat . . .

Josef Bernhart

(Der Schlußteil folgt)

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF THORAK. STUDIE

Im Besitz der Stadt Berlin

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GESPRÄCH ÜBER PLASTIK*

H.: Mag sein, wir sind übersättigt, wir möchten die ganze Kunst von Jahrhunderten auf den Speicher schaffen, um die Dinge wieder selbst zu sehen, ohne das Zwischenreden von Auslegern, Meistern und Schulmeistern. Ich glaube, dann erst, wenn wir mit einem barbarischen Vergessen aller Kunst wieder die naive Zwiesprache mit dem Ding an sich versuchen, kommt es an den Tag, ob der Weltgeist sich in einem neuen Dialekt durch uns vernehmen will. Dazu braucht es eine unbeirrte Sammlung auf die Gebilde der Natur, auf das Tier, auf die Pflanze, den Stein, das Schneekristall . . . eine Andacht, die in jedem Ding das Ganze sieht, dieses Ding in seinem Dasein und Sosein ganz für sich begreift und ehrt, als ein Zeichen, das allein genug ist, mir das Geheimnis der Welt zu vergegenwärtigen.

D.: Nun, ich wüßte nicht, woran das besser zu lernen wäre als an der ganzen großen Tradition der Natureroberung von den Pompejanern bis zum Plein-air. Was für eine unendliche Skala der Sehweisen hat uns allein die moderne Malerei gewonnen . . . eine letzte Intimität des Augenscheins, eine Fülle von Qualitäten der Empfindung, die eben den Alten doch verschlossen war. Oder wollen Sie wieder verschütten, was Jahrhunderte aufgedeckt haben? Seien wir doch froh, daß uns in diesem jämmerlichen Dasein wenigstens der Trost der Kunst geblieben ist!

H.: Ja, da liegt es. Auf dieses Wort hab ich längst gewartet — den Seufzer des 19. Jahrhunderts. — Wollen wir weitersprechen? Ohne Hoffnung, daß wir uns je verstehen werden?

D.: Um so lieber, Doktor, je weiter wir auseinander sind. „Das Heil vom Gegner“ — das ist auch ein schöner Grundsatz.

H.: Ihr armen modernen Seelen! Ihr wunderbaren Logiker! die Welt ist nichts wert, wohl aber die Kunst, die euch die Welt abschreibt, die nichts wert ist, und liegt sie selbst denn außer dieser miserablen Welt? Der Pessimismus, der verzweifelt, ist eine große Sache. Aber wenn er an dem farbigen Fähnchen der Kunst soweit sich ermannt, daß er die Verzweiflung immer noch um eine Mahlzeit vertagen kann, ich bitte, Gnädige, geben Sie ihm selbst den rechten Namen. Oder denken Sie sich, Sie stehen in einem Prozeß, den Sie nach Ihrer und allgemeiner Meinung verlieren werden, und trösten sich an dem künstlerisch ausgefertigten Protokoll, versehen mit reizenden Bildern des Richters, der Anwälte, der Zeugen, der Gerichtsstube und allem, was Sie an den fatalen Hergang erinnern kann. Ich weiß es wohl, ohne das Gefühl des Menschen, daß er in falscher Lage ist, kommt weder Religion noch Kunst zustande; dieses Gefühl macht uns schöpferisch, es treibt uns zur Metamorphose der mißlingenden Wirklichkeit in eine gelingende. Aber hierin eben steckt heimlich und zu tiefst doch ein Ja zur Welt. Wenigstens in diesem Antrieb zur Korrektur, zur Verklärung oder bloßen Abbildung des Daseins in jeglicher Kunst meldet sich ein Drang zur Verewigung der Dinge oder doch unseres Eindrucks von ihnen, er ist unwiderstehlich und unaufhörlich und an sich allein schon ein Argument gegen jenen Pessimismus, der in der Kunst die Erlösung sucht. Gut! Hat die Kunst diese Kraft, und kommt sie, wie es doch in Wahrheit ist, eben auch aus der einen Wirklichkeit, in der wir leben, meinetwegen aus ihrer höhern Region, so hat diese Wirklichkeit ihre Rechtfertigung in sich, und es ist überhaupt kein Grund zu einem Zerwürfnis mit ihr. Fragt sich nur: ist je ein Mensch in solchem Zerwürfnis von der Kunst in Wahrheit erlöst worden?

D.: Nun zielen Sie mir nach dem Herzen.

H.: Ja, doch auch nicht mehr. Ich spanne nur den Bogen der Frage.

D.: Ich zittere nicht. Mich decken ein paar tüchtige Männer.

H.: Ich kenne sie. Ihre Namen klangen einmal lauter, als sie heute klingen: Schopenhauer, Wagner, Burckhardt . . .

D.: Und Nietzsche?

H.: Er ist auf Ihrer und auf meiner Seite. Er sei ja, sagt er, sich selber genug, um sich zu widerlegen. Aber indem Sie ihn nennen, sprechen Sie aus, was uns trennt. Denn Ihre Liebe für die moderne Malerei, also das meiste seit Rembrandt, ist doch wohl auf die einfache Glaubensformel zu bringen: Alles fließt — ewiges Werden. Also: die Welt hat keinen Boden. Alles ist Phantom, unser Phantom, interessant, aufregend interessant, flüchtig schön und wesenlos wie der Regenbogen — also laßt uns malen, daß doch im Bilde sei, was kein Urbild hat . . . Glauben Sie, das sei auch die Weltanschauung der Raffael, Dürer, Michelangelo gewesen oder gar der altmodischen Leute, die ihre Sachen auf Goldgrund setzten?

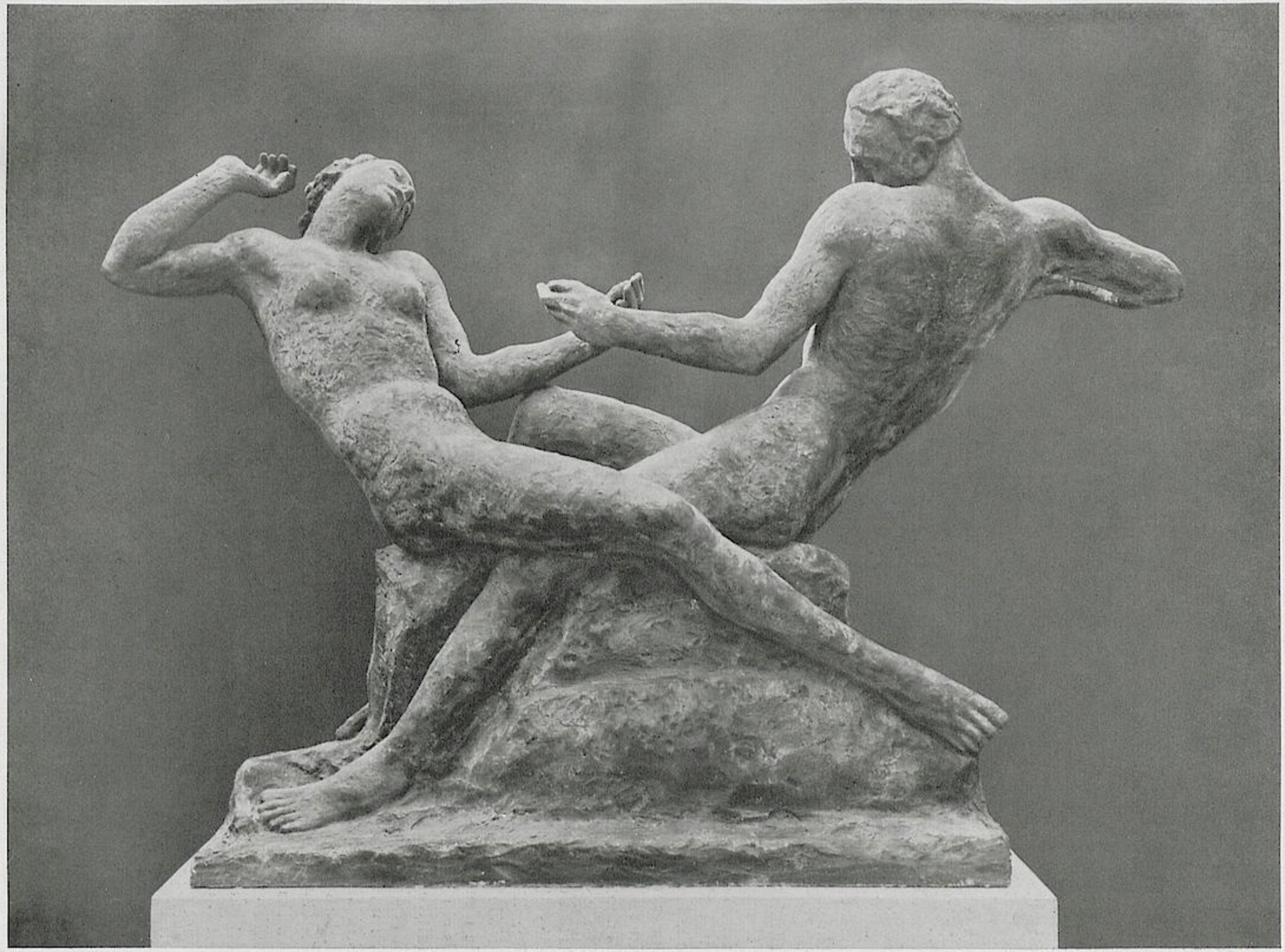
D.: Gewiß nicht. Modern ist keiner von allen, aber die drei Meister der Renaissance haben doch in die Weite und Tiefe gesehen, die Welt als Ganzes ist ihnen aufgeblättert, während die Dinge auf dem Goldgrund dem Zusammenhang der

* Fortsetzung von Seite 360.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF THORAK. DETAIL AUS DER NEBENSTEHENDEN GRUPPE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF THORAK. SCHUBERT-DENKMAL. BRONZE. 1928

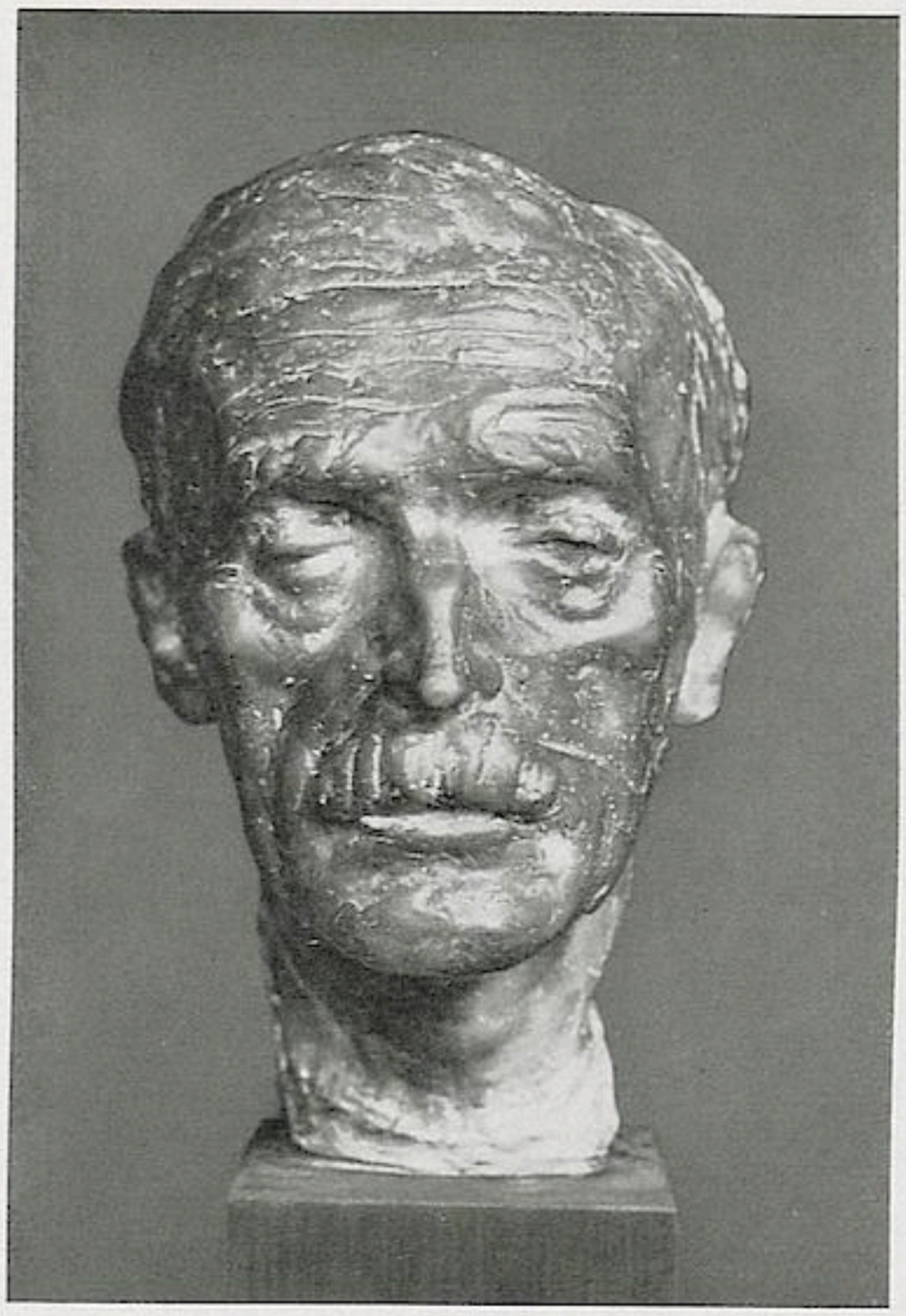
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Welt entrissen sind, wie der herausgezogene Fisch aufs Trockene geworfen . . .
H.: Ich sehe es anders. Ja, das Ding an sich, für sich genommen, ein Etwas in sich selber, wert genug, es einzusenken in den festlichen Glanz dieses goldenen Umgrunds, in dem es mit der Hoheit einer platonischen Idee sein Dasein feiert . . . Sie lächeln? Sie sagen „Marotte"? Ich glaube, unsere Sterne liegen weiter voneinander als meine Stimme trägt.
D.: Nun, wir wollen heute nichts lieber als Entfernungen überwinden. Also möchte ich auch nicht etwa Renoir verwerfen müssen, weil ich den Michelangelo der Sixtinischen Kapelle liebe.
H.: O weites Herz der Bildung! Alexandrinischer Appetit nach allem! Fünf Brillen übereinander tragen — eine wird schon die rechte sein! Verehrte, ich verstehe das nicht mehr, denn ich bin gesund, mit blanken Augen heimgekommen.
D.: In diesem Punkt, Doktor, will ich mich belehren lassen. Ich zwinge mich, ehrlich gestanden, seit Jahren, zur Plastik in ein gleiches Verhältnis zu kommen wie zur Malerei. Vergeblich, wie meine Wohnung Ihnen beweist.
H.: Jawohl, alles malerisch, weiblich, seelisch, musikalisch! Selbstverständlich, wo man Nietzsche liebt. Wie hat er die Plastik gescheut! Sokrates schon deshalb verleumdet, weil er der Sohn eines Bildhauers gewesen! Natürlich. Wer die Welt als unendliche Strömung erlebt, in der Strömung die unendliche Melodie — und das ist Nietzsches Art und aller Modernen um 1900 bis heute — wie soll der mit Plastik etwas anzufangen wissen! Sie reißt das Ding als solches heraus aus dem Strom des Geschehens, sie stellt es hin, hier und jetzt, sie nimmt es ernst als Wesenheit, als Selbstand, als ein Etwas, das ist, nicht nur scheint, als definitive Gestalt voll Leben aus dem Innengesetz ihrer Form, nicht einer Mitgliedschaft von Reizen und Bezügen außerhalb.
D.: Haben Sie in Paris Rodin gesehen? Das Totenmal von Bartholomé auf dem Père la Chaise?
H.: Gesehen und — gehört. Das sind heimliche Musikanten, die man auf ihrer romantischen Melodik ertappt, sobald man sie mit großer unerbittlich reiner Plastik in Vergleich stellt.
D.: Nun ja, weil ich sie liebe, müssen sie wohl nicht ganz in Ordnung sein.
H.: Ihre Liebe, Gnädige, in Ehren. Aber sie ist nicht Liebe zur Plastik, sondern zu der modernen Gefühligkeit, die eben es verbietet, solche Werke als Plastik ernst zu nehmen. Schon Michelangelo setzt in manchen Werken einen Fuß über die strenge Grenze des plastischen Gesetzes. Ja, ich bin in Paris der Ketzerei verfallen, daß schon die Venus von Melos an Naturnähe, an Momentanität des Lebendigen das Äußerste wagt — wie gern verzichte ich auf die verlorenen Arme! — und alles Griechische, was noch ein Mehr an akzentuierter Vitalität aufweist, überlasse ich der Bewunderung der Fachleute und ihres Anhangs.
D.: So bliebe denn nach Ihrer Meinung nicht viel an Plastik übrig, womit ich mich zu befassen hätte? Vollends nicht von den Heutigen?
H.: Genug, Verehrte, aus allen Zeiten. Denn immer, auch unter den Malern, hat es reinen plastischen Sinn gegeben: den Sinn für das innewohnende Formgesetz des körperhaften Seins der Wesen. Ob Sie den Weg über Lehmbruck oder Maillol nehmen, über die Bamberger oder Naumburger Plastik, über die Brügger Madonna Michelangelos oder die Tauschwestern im Parthenongiebel — jeder kann Sie zum Ziele führen. Mir selbst geht über alles die Plastik der Ägypter . . .
D.: Mir das Fremdeste von allem, was mit Kunst zu schaffen hat. Wie fern von uns, wie jenseits des Lebens und des Menschlichen! Nichts von — wie soll ich sagen? — von Wärme, Seele, Liebe in dieser melancholischen Größe. — Sie schweigen . . . Sie verzagen an der Wand, die uns trennt . . .
H.: Uns trennt nur ein Schleier . . . der Schleier Ihres Wunsches an die Welt, daß sie nicht so wäre, wie alle große Plastik sie erkennt. Ich sage die Welt, ich meine den Menschen — denn es ist sein Wesen, nach dem er das Ganze deutet. Dieses Wesen aber, sein ewiges, unaufhebbares Los, findet sein Symbol im reinen plastischen Werk. Wer sind wir? Lebendige, mit uns selbst befaßte Existenzen, aber wiederum doch Gefangene eines Ganzen, das sich mit uns befaßt — Von ich weiß nicht wieviel tausend Werken der Künstler ist mir nur das eine schöne Licht des Faktums Kunst geblieben. Ohne Nachdenken über das Warum und Woher meines Zustandes folgte ich einem elementaren Drange meiner Natur, schaffte noch am Tage meiner Heimkehr alle Bilder aus dem Zimmer und ließ als einzigen Repräsentanten jenes wunderbaren Faktums einen guten Abguß vom Kopfe des sterbenden Sklaven Michelangelos im Louvre stehen. Ich habe aufgehört, ein Alexandriner zu sein, ich habe das Sprachengewirr von zehn und zwanzig Individualitäten von mir verbannt und bin mit jener einzigen, mir gemäßen Tag um Tag in einer seltsam stärkenden Zwiesprache.
D.: Da sind Sie schon bei der neuen Sachlichkeit.
H.: Ich wußte kaum von ihr, als ich dies tat. Ich befreite mich, wie gesagt, aus einem Zwange, der mich fast wie ein Naturtrieb überkam. Aber ich verstehe um so besser, daß die jüngste Bewegung, der Rückzug des Menschen auf sich selbst und die höchste Einfachheit des Notwendigen, weit tiefere Ursachen hat als die Laune eines Augenblicks.
D.: Nein, Doktor, da mache ich niemals mit.
H.: Was mir beweist, daß die Fäden zwischen gestern und heut nun doch reißen müssen.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF THORAK. STUDIE. WACHS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF THORAK. BÜSTEN WILHELM V. BODE UND KOMPONIST KÜHN

D.: Immerhin. Mich zwingt meine Natur, wie Sie die Ihrige. Aber worin sehen Sie jene „tieferen Ursachen" des Umschwungs?

H.: Die Antwort brauchte wohl ein ganzes Buch. Ich beschränke mich auf den Vorgang, den ich an mir selbst erlebe. Erstens, ich habe mich plötzlich zur Plastik gefunden, genauer zum plastischen Sinn (es gibt Maler unter den Plastikern und Plastiker unter den Malern), und zweitens, ich brauche — und vielleicht nicht einmal dies — nur den Umgang eines einzigen Werkes, um in meinem Alltag auch das Licht der Kunst zu haben. Die eine Sonne macht mir Tag genug. Ist es ein großes, tiefes Werk, so wird es nicht aufhören zu spenden; bin ich aber selbst einmal der nachlassende Teil, so werde ich mir ein neues Gestirn wissen, das mir den ganzen Himmel bedeutet.

D.: . . . Und immer Plastik?

H.: Verehrte, das ist zunächst ein persönlicher Fall, vielleicht aber das Symptom einer allgemeiner um sich greifenden Gesinnung. Wir haben die Welt lange nur mit dem Auge allein erlebt, als bestrickendes Spiel des schönen Scheins, voll interessanter Dialektik der Linie, mehr noch als eine Symphonie farbiger Leuchtungen, die wir von den Malern um so lieber vor unsern Blick zaubern ließen, als wir mit unsern grauen Seelen in unsere grauen Städte eingeschlossen waren. Lassen Sie einmal, wie es die Technik uns verspricht, die großen Städte sich lösen, in die grüne Natur gerinnen, so wird sich von selbst das gleiche Bedürfnis melden, das in die großen Parks von England und Frankreich, in die Gärten der Residenzen und Schlösser Brunnen und Statuen gesetzt hat. Überdies wird sich mit der tiefen Wandlung unseres Lebensgefühls auch der Sinn für Plastik aufs neue beleben. Wer einmal seinen Körper entdeckt hat und alles, was er tut, auch das Denken, Reden und Schreiben, aus der Ganzheit seiner Existenz verrichtet, aus der ungebrochenen Dreieinigkeit Geist, Seele, Körper, wird von selber bald der Plastik gewonnen sein. Wollende und Gewollte — voll Dynamik des Persönlichen, die aber gebunden ist von der Übermacht einer Statik, die uns von außen und von innen in ihrem Besitze hat. Ein Streitfall sind wir von Ich und Welt, in dem wir mannigfaltige

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Erscheinungen stellen je nach Gewinnen und Verlieren oder ruhigem Zwang der Mächte zu ihrer Versöhnung . . . Melancholische Größe wollen Sie bei den Ägyptern finden. Ich glaube, sie liegt auf aller großen Plastik, denn ihr ewiges Amt ist die reine Form. Wo aber Form ist, ist Adel der Bescheidung bei den Grenzen der Menschheit. So meine ich, Verehrte, daß die Plastik, die nach dieser Erkenntnis gestaltet, nichts Fremdes ausspricht, wie Sie sagen, und nicht jenseits des Lebens ist. Im Gegenteil, sie sagt die letzte volle Wahrheit über uns, das dauernde Wort über unser innerstes Los. Sie kann den Menschen in der höchsten Lebendigkeit und Wallung des Persönlichen zeigen wie in der ruhigsten Gefaßtheit, in der gestilltesten Übereinstimmung mit sich selbst, aber hier wie dort ist ihre Wirkung am tiefsten, wenn die leibliche Erscheinung als in sich Gerafftes, Gebundenes an das Gesetz des Blockes erinnert, dem sie auch nach ihrer Befreiung zur Gestalt noch hörig ist. Das gilt von Michelangelos Moses, von der milonischen Venus — nicht zu reden von den Sphinxen der Ägypter. So mag denn auch der Sinn für alle große Plastik mehr sein als eine bloße Angelegenheit des Auges. Es braucht den Mut zur Begegnung mit uns selbst. Auf die Frage, wer wir sind, ist sie eine Antwort, die uns zwingt, die Erlösung nicht von ihr und von keiner Kunst zu erwarten. Denken Sie an den Michelangelo der Sonette . . .

D.: „Nicht Malen und nicht Meißeln friedet mehr die Seele . . .“

Josef Bernhart

JOS. THORAK STUDIE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH. FISCHER AM SEESTRAND

Ausstellung „Kunst in Sachsen vor 100 Jahren"

KUNST IN SACHSEN VOR HUNDERT JAHREN

Aus der festlich gehobenen Stimmung, die, wie allerorten in Deutschland, auch zu Dresden im Jahre 1828 die Dreihundertjahrfeier von Albrecht Dürers Todestag hervorgerufen, entsprang der Plan einer Organisation „Zur Beförderung der bildenden Künste und Belebung der Teilnahme an denselben", wie das grundlegende Statut es meldet. Das neuerwachende Bürgertum wurde sich damals, nach Jahren politischer Überfremdung und nationaler Hochspannung, in romantischem Überschwang seiner Kulturaufgaben neu bewußt. Schönheitsuchender Bildungseifer und wirtschaftliche Verständigkeit strebten, die Brücke zwischen Schaffenden und Publikum neu zu festigen. Johann Gottlob von Quandt, der unnachahmliche Typus dieser Gesinnung, Mäzen, Forscher, Schriftsteller, sublimer Dilettant mit ausgeprägtem Philisterprofil, war der gegebene erste Vorsitzende des neuen „Sächsischen Kunstvereins". In regem Briefwechsel mit ihm betreute der Alte von Weimar die Schritte der jungen Gründung. Christian Gottfried Körner und Ludwig Tieck, Elisa von der Recke und Chr. August Tiedge, Karl August Böttiger und Theodor Hell — solche Namen bezeichnen die geistige Atmosphäre des jungen Vereins.

Dem ersten Halbjahrhundert seines Werdegangs zu huldigen und die Kunst jener Zeit in geschlossenem Kreise neu erstehen zu lassen, hat der Verein eine Ausstellung geschaffen, wie sie für alle Freunde sächsischer Kunst einmal notwendig war. An der Spitze einer Gruppe von Fachleuten darf Hans Posse das Verdienst dieser harmonischen, klug gegliederten Schöpfung für sich in Anspruch nehmen. Mit rund fünfhundert Werken ließ sich das Gesamtbild dieser reichbewegten Zeitspanne übersichtlich zeichnen. Tschudis Jahrhundert-Ausstellung hatte wertvolle Vorarbeit geleistet. Namen wie K. D.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL GUSTAV CARUS. KAHNFAHRT AUF DER ELBE

Ausstellung „Kunst in Sachsen vor 100 Jahren", Dresden

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL GUSTAV CARUS. FRIEDHOF AUF DEM OYBIN

Ausstellung „Kunst in Sachsen vor 100 Jahren", Dresden

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Friedrich und G. F. Kersting, Ph. O. Runge und J. C. C. Dahl, C. G. Carus und Th. Fearnley, die damals wie aus dem Dunkel auftauchten, sind uns heute lebendige Erscheinungen. So kann auch hier darauf verzichtet werden, im Bilde vertraute Gesichte neu vorzuführen. Mit 32 Arbeiten nimmt der Greifswalder Friedrich auch äußerlich die Aufmerksamkeit am stärksten gefangen. Seine Hauptwerke, der „Mönch am Meer“ und das „Mönchsbegräbnis im Eichenhain“ sind voll von jener unirdischen, geheimnisschweren Verklärtheit des Naturgefühls, das Körper, Licht und Raum in gleicher mystischer Inbrunst schaffend umfaßt. Carus, Arzt, Forscher, Philosoph und Maler, folgt seinen Spuren mit wechselndem Gelingen. Aber einige seiner Landschaften wie auch die architektonischen Prospekte von Bacharach und Meißen sind in ihrer zarten Beseeltheit doch mehr als Epigonenkunst. Die Interieurs von Georg Friedrich Kersting, der wie Friedrich von der Ostsee kam, sind feinste Blüten biedermeierlicher Versponnenheit und Wirklichkeitsliebe. Neben ihm braust aus Dahls großkomponierten Landschaften der stürmische Odem nordischer Gesundheit und Kraftbewußtheit. Die „Parti fra Hönefossen“ und vor allem das Trollhättanbild hielten noch zu einer Zeit, da Friedrich schon wieder vergessen war, das Naturgefühl im Sinne Ruysdaels fest.

F. A. Tischbein, R. Mengs, A. Graff umgrenzen diese Periode nach der Seite des Klassizismus und des Realismus der Aufklärungszeit. Hartmann, Matthaei, Mechau vertreten den Akademismus des neuen Jahrhunderts. Ludwig Richter führt ihn, italienischer Art entronnen und auf Heimatboden als Künstler ganz neu und ganz eigen erstanden, dem Volkstum und dem malerischen Idealismus der nachmärzlichen Generation zu. Ihm folgen E. F. Oehme, Th. Fearnley, Carl Blechen und Chr. Fr. Gille, aber diese schon als Künstler einer sinnlich bewegten, Licht- und Luftproblemen hingegebenen Malerei; weiter C. R. Croll, C. R. Kummer, C. H. Crola, C. J. Leypoldt und der hochbegabte K. Chr. Sparmann, dessen Abendlandschaft, Ausblick auf Dresden, merkwürdig fesselt. Das Nazarenertum hat auch in Dresden, aber im Grunde erst durch den damals schon alternden Julius Schnorr von Carolsfeld seine Kreise gezogen. Die mächtigen Kartons der Münchner Residenzfresken zeigen sein tüchtiges Handwerk, das Frühbild „Der hl. Rochus“ aber eine Feinheit des Fühlens und Gestaltens, die der Schöpfer der deutschen Bilderbibel selten so harmonisch verrät. Bendemann und Hübner, die Düsseldorfer, von denen der jüngere noch das Aufglühen des Impressionismus erlebt, können mit ihren Bildnissen heute natürlich nicht mehr so als koloristische Revolutionäre wirken, wie sie es zu ihrer Zeit taten. Doch beweisen zwei Bildnisse des letzteren, wie gesund und lebendig im Grunde sein technisches Können war. Umgekehrt stand die Zeit dem malerischen Genie Rayskis verständnislos gegenüber. Seine Bildnisse sind heute fast klassisch zu nennen und Impromptus wie der „Strolch“ von 1835 und der „Reiter im Sturm“ stehen mit Daumier auf einer Linie. Julius Scholtz erlebte mit seinem „Gastmahl der Generale Wallensteins“, dem meistgepriesenen Historienbild der sechziger Jahre, ruhmvolle Auferstehung. Zwei Frauenbildnisse freilich konnten noch weit über dem Niveau dieser temperamentvollen und ehrlich gekonnten Arbeit durch den flüssigen Vortrag und die Delikatesse ihres Kolorits die größte Popularität der gesamten Kunstschau erringen. Vergleiche sind oft bestechend, selten gerecht. Wenn man aber von einer Aristokratie der künstlerischen Geistigkeit sprechen will, so müssen diese Wiedergaben anmutiger Frauen in demselben Sinne genannt werden wie die Offiziere und Landjunker, die Rayski verewigt hat.

So lebensvoll und vielversprechend die Malerei Sachsens im Beginn dieser Periode einsetzte, so blutarm und vergreist erschien sie allen Tieferblickenden, als mit der Eroberung der Luft und des Lichtes überall in Deutschland die Augen neuen Glanz aus der Fülle des Daseins zu saugen lernten. Wie der sächsische Idealismus in Peschel und Venus, der Historismus in Gonne, Hübner und Ehrhardt, die Lyrik der Naturschilderung in Oehme und Leonhardi langsam ausschwang, das ist eine mehr kunstgeschichtliche als kunstbiologische Angelegenheit.

Es ist ein besonderes Verdienst der Dresdner Ausstellung, daß auch in der Abteilung der zeichnenden Künste die führenden Männer mehr und erfreulicher zu Worte kommen als diejenigen Künstler, die lange Zeit gerade den Ansprüchen der Kunstvereine am willigsten und bescheidensten zu dienen schienen. Was die Plastik im Rahmen dieses zeitlichen Programmes geleistet hat, steht auf einem glänzenderen Blatt. Einige Strahlen dieses Lichtes, das sich vor allem um Ernst Rietschels Haupt sammelt, fielen auch in die Rückschau, die hier gestaltet war. Erich Haenel

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. F. OEHME
PROZESSION
IM NEBEL

Ausstellung
Dresden

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS SCHOLTZ. GRÄFIN EINSIEDEL

Ausstellung „Kunst in Sachsen vor 100 Jahren", Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL ROBERT CROLL. LANDSCHAFT BEI KLOSTERGRAB

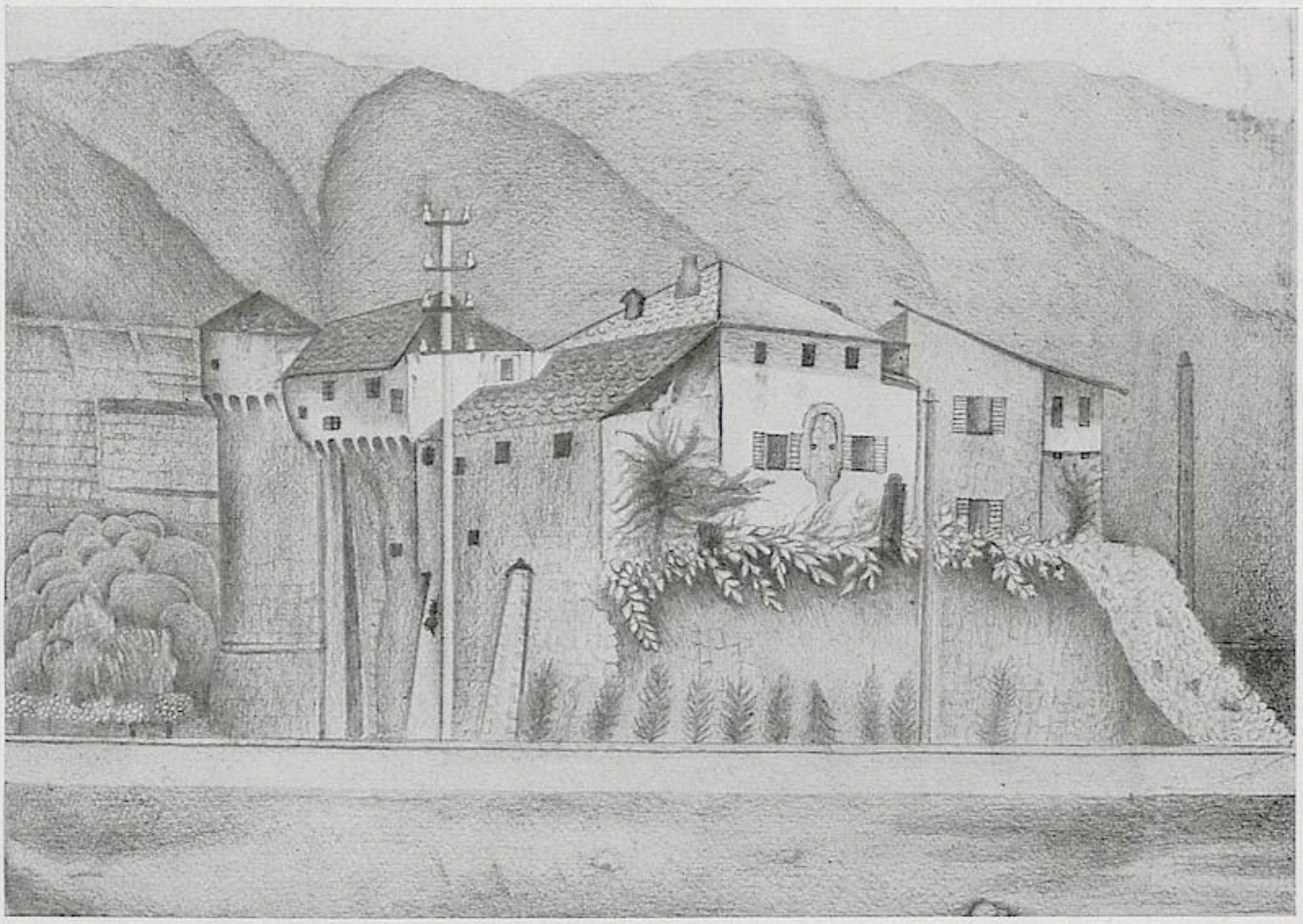
AUG. E. LEONHARDI. KIRCHGANG IM DORFE

Ausstellung „Kunst in Sachsen vor 100 Jahren", Dresden

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VIERZEHNJÄHRIGER (JOHANN FELIX). GANDRIA. NACH DER NATUR

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ELFJÄHRIGER (ACHILLE LAFRANCHI) KASTELL VON LOCARNO

GEGENSTANDSBETONTE KINDERZEICHNUNGEN

Man kann heute die Kinderzeichnungen bereits ein wenig auf ihre typischen Entwicklungsmerkmale hin übersehen, eine Einsicht, die nicht nur für Psychologie, sondern auch für Pädagogik, nicht minder aber auch für alle Kunstwissenschaft von größtem Interesse ist. Bereits mit etwa drei Jahren beginnt das Kind zu kritzeln, meist um den Erwachsenen nachzuahmen, denn alle Weiterpflanzung von kultureller Tätigkeit beruht ja zunächst auf allumfassenden Trieben der Imitation. Zeichnen aber in engerem Sinne tritt erst hervor, wenn Gegenstandsvorstellungen hinzukommen, wenngleich auch diese meist durch Erwachsene angeregt werden, die nun herantreten und fragen, was denn diese Striche bedeuten sollen. Wenn man jetzt an bestimmte Gegenstände denkt und etwa den Menschenleib hernimmt, so entwickelt sich etwa vom 6. bis 8. Lebensjahre eine Stufe, wo ein einfaches Frontalschema für diesen Menschenleib gefunden wird, woraufhin bald auch das Profilschema des Menschen auftritt, fast immer nach links gewandt, weil mit der Rechten meist gezeichnet und mit der profilierenden Leitlinie begonnen wird. Hierbei wird oft frontale mit der Seitenform gemischt. Auf einer weiteren Stufe tritt an Stelle des Schemas nun eine erscheinungsmäßigere Auffassung, welche Anreicherung an Realität sowohl durch allmählich sich schärfenden Wirklichkeitsblick errungen, als auch durch gesteigerte technische Mittel erreicht, als auch durch äußeren Einfluß unsrer sehr realistischen, europäischen Schulbildung hervorgerufen wird. Nun wissen wir heute sehr wohl, daß gerade die Zeichenstunde derjenige Ort im Systeme unsres Unterrichtens sein sollte, der weniger die

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DREIZEHNJÄHRIGER (O. BUCHHEIMER). BRUNNENMÜHLE IN BRUGG NACH DER NATUR

Außenwirklichkeit kennen lehrt, als vielmehr die eigne innere Ausdruckskraft und visuelle Phantasie zu entwickeln hat, die ja in jedem Kinde steckt, wenngleich verschiedenen Grades. Somit bleibt die gesamte Neubelebung des Zeichenunterrichts durch jene kulturelle Erscheinung nach 1900, die wir ganz allgemein als Expressionismus kennzeichnen können, durchaus dem Sinn des Zeichenunterrichts wie der kindlichen Entwicklungsstufe entsprechend. Ja, es ist alles daran zu setzen, daß diese Art von Übungen, soweit sie in diesem neuen Sinne noch nicht völlig in die Schulen Eingang fanden, erst einmal auf ganzer Linie Fuß fassen. Es wäre ganz irrig, wenn die neue gegenstandsbetonende Malerei Europas, die übrigens nur einen Zweig der neuesten Entwicklung darstellt, die reaktionären Elemente unter den Lehrern verlocken würde, Kinder nun wieder aufs bloße Abzeichnen festlegen zu wollen. Zumal im Zeitalter des Photographenkastens wäre das sinnlos: die künstlerischen Bildmittel sind nicht ganz so unabhängig von den technischen Erfindungen, wie Romantiker noch meistens denken.

Aber es gibt im Kinde selber einen Entwicklungszweig, der sich, auch in freien Formen, mit der bestehenden Außenwelt streng auseinandersetzen will. Er steht am Ende der kindlichen Entwicklung und mündet meist in die Pubertätskrisis, mit der das sinnvolle Zeichnen

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

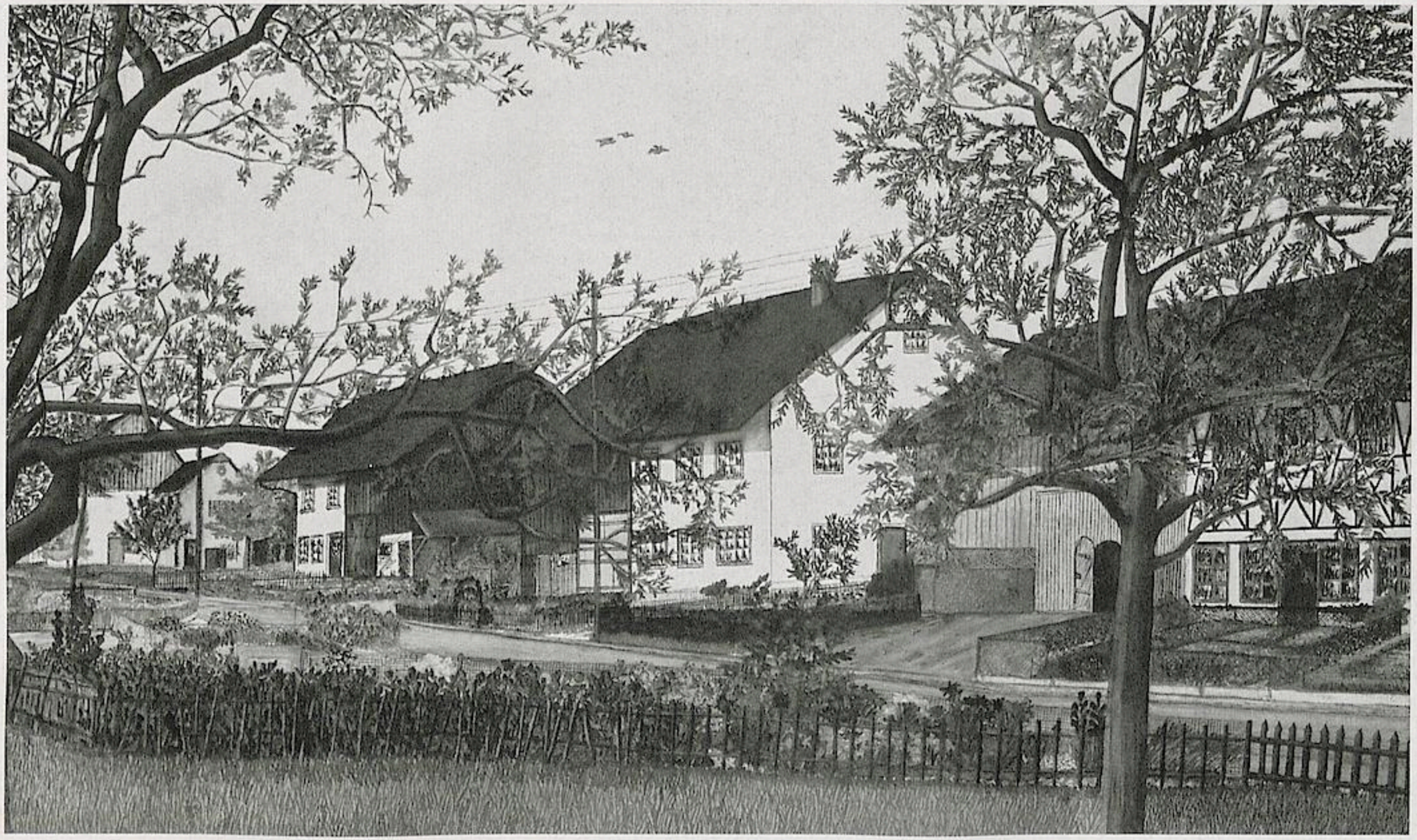
FÜNFZEHNJÄHRIGER (BERTH. SUNIER). MONDSCHEINLANDSCHAFT (PHANTASIE)

und Malen meist überhaupt erlischt, um nur bei spezifischen Talenten oder Liebhabern danach wieder aufzutauchen. Ein noch nicht völlig geklärtes Rätsel menschlicher Entwicklung. Aus dieser letzten produktiven Periode kindlicher Entwicklung stammen eine Reihe Zeichnungen, die wir hier wiedergeben. Keine ist in der Schule entstanden. Sie ähneln manchmal sehr den Bildmitteln der „neuen Sachlichkeit", natürlich ohne im geringsten von ihr zu wissen. Ein Beweis, daß diese neue Kunst der Erwachsenen mit ihrer mikroskopierenden Genauigkeit, die aber immer auf geometrische Reduzierungen hin sieht, eben gerade eine in der menschlichen Natur angelegte Struktur (um nicht überdeutend zu sagen „Urform") herausgearbeitet hat. Die Zeichnungen entstammen einem Wettbewerb für den Pestalozzi-Schülerkalender. Man beachte die Altersunterschriften. Örtliche Lokalisierung ergibt sich nur daraus, daß es sich vorwiegend um Schweizer Kinder handelt, sie bedeutet nicht etwa Sonderbegabung dieser Landschaft. — Wie zart gefestigt steht der stereometrisch gedrängte Aufbau des „Castells" des Elfjährigen, an einen neuen Klassizisten (etwa Kanoldt) erinnernd. Wie originell die mikroskopierende Kleinform etwa der Bodenzeichnung des Dreizehnjährigen! Wie gefestigt im Gesamtaufbau der Gasseneinblick des 14jährigen Johann Felix. Wie kristallinisch klar in seiner mondscheinhellen Gegenständlichkeit die Gebirgslandschaft des Fünfzehnjährigen, dessen Vordergrundsbaum aus einer persischen Miniatur stammen könnte.

Von Interesse wäre, hier zu wissen, wo inzwischen Pubertätskrisen eintraten.

Dr. Franz Roh

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FÜNFZEHNJÄHRIGER. BLICK AUS MEINEM FENSTER

Aus dem Buche „Seelenfrühling, Die zeichnerische Schöpferkraft des Kindes". Psychokosmos-Verlag, München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMILE OTHON FRIESZ. LANDSCHAFT IN PORTUGAL

EMILE OTHON FRIESZ

In dem Suchen und Tasten nach neuen Problemen und in der zersplitterten Einheit heutiger Malerei steht das Schaffen von Othon Friesz wie ein Markstein in dem Sturme der Ismen. Die Harmonie seiner Bilder, die Geschlossenheit der Komposition, dies abgeklärte So-und-nicht-Andersein ist ein Zeichen seiner starken Persönlichkeit und Meisterschaft in dem Chaos der jungen Kunst. Dabei ist sein Werk nicht akademisch oder klassizistisch als letzter Ausläufer einer alten Tradition, sondern ganz von innen heraus, ganz aus eigener Kraft gewachsen.
Schon seine ganze Entwicklung weist auf jene feste Männlichkeit hin, die heute der Malerei so mangelt und die statt dessen durch weichliche und manierierte Züge — sei es im Technischen oder im Motivischen — ersetzt wird.
Friesz, geb. 1879 in Le Havre, liebt es, daran zu erinnern, daß er von Normannen stammt. Seine Vorfahren waren Seeleute, Schiffskapitäne und Reeder. Dies bluthafte Verbundensein mit dem Meer und der Natur ist das wesentlichste Moment, das ihn in seiner Entwicklung förderte. Das ferne skandinavische Erbe, das sowohl in seiner äußeren Erscheinung, wie auch in seinem künstlerischen Schaffen zum Ausdruck kommt, öffnet uns den Weg zu seinen Werken, läßt ihn uns artverwandt erscheinen und ist zugleich auch

Die Wiedergaben dieses Aufsatzes erfolgen mit Genehmigung der S. A. A.-Galerie Flechtheim, Berlin.

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMILE OTHON FRIESZ. WEINERNTE

verantwortlich für eine gewisse Fremdheit, die der romanische Franzose in seiner Kunst empfindet.

Schon früh widmet er sich der Malerei. Sein Lehrer in der Provinz-Akademie in Le Havre läßt ihn als „tägliches Gebet" eine Antike zeichnen. Dies läßt in seinem ganzen späteren Schaffen jenen leisen Unterton erklingen, der uns in den großen Kompositionen so oft an Puvis de Chavannes und Hans von Marées erinnert. Doch sein Temperament ist viel zu stark, um im Klassizismus aufzugehen. Bald geht er nach Paris und zeigt schon in den frühesten Werken eine beachtenswerte malerische Begabung. Es ist kein Zufall, daß er in diesen Jahren die drei Maler Veronese, Rubens und Delacroix kopierte und dies in einer Zeit, wo Monet, Manet und Pissarro alle Künstler in Paris unter ihre Fahnen riefen. Seine Natur war zu kräftig, um im Impressionismus zu verfließen, zu barock, um ohne große Kompositionen in der Malerei sich genug zu tun. Trotzdem beginnt auch er für kurze Zeit wie alle die anderen zu malen. Doch bald erkennt er, daß die Malerei auch noch andere Aufgaben zu erfüllen hat, als die Reize der Netzhaut wiederzugeben. Daher findet er, dank seiner Freiheit, Kühnheit und Kraft den Mut, mit der Tradition zu brechen; er stützt sich auf die wenigen, die schon vor ihm den Kampf wagten, wie Van Gogh, Gauguin und Seurat. So wurde er einer der Vorkämpfer der „Fauves" (der Wilden), einer Künstlergruppe, die um 1905 gegen den

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

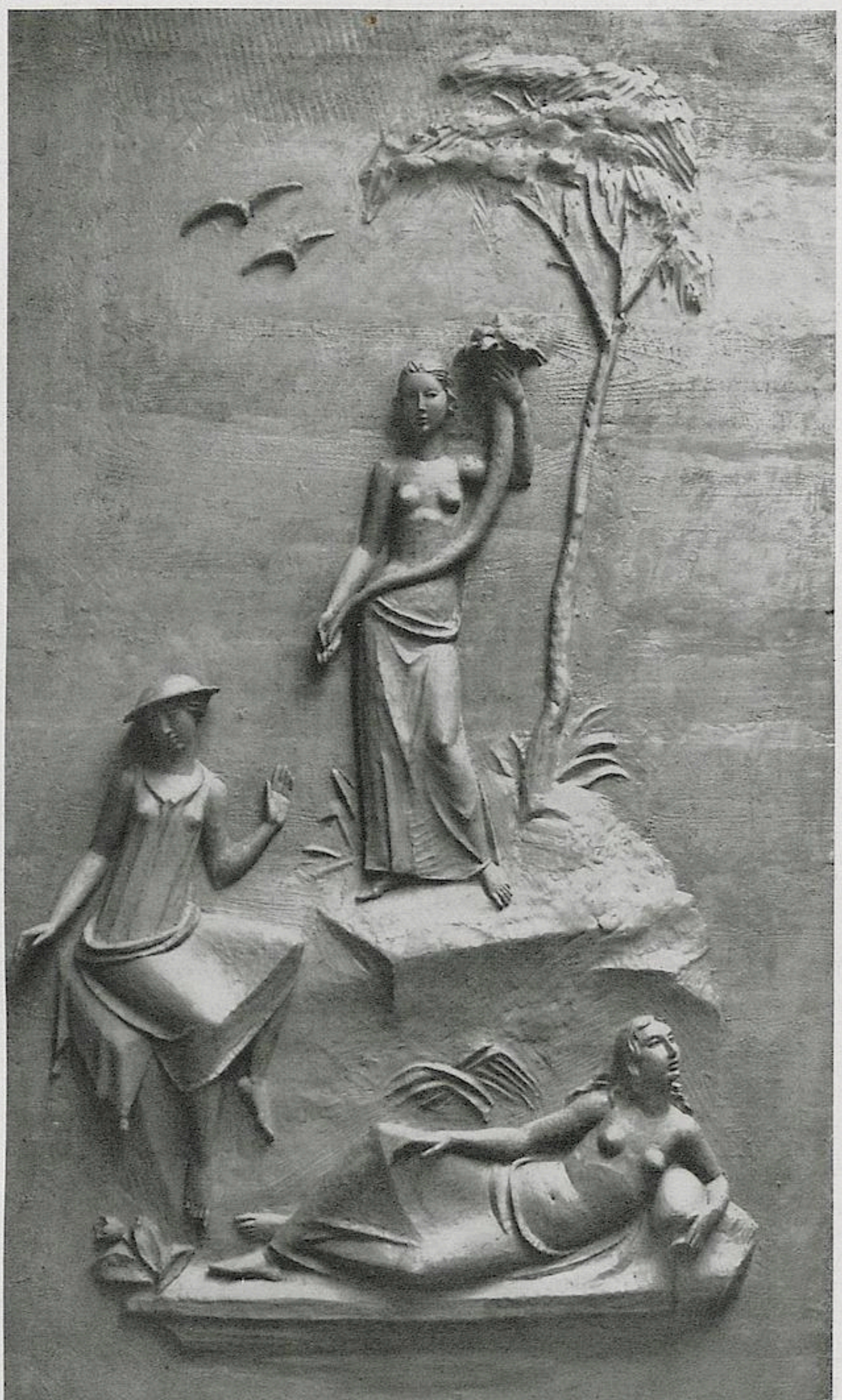
EMILE OTHON FRIESZ. BLICK AUS DEM FENSTER

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGEN MAYER-FASSOLD. HERBST

Stuckrelief im Parkhotel Mannheim

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EUGEN MAYER-FASSOLD. FRÜHLING

Stuckrelief im Parkhotel Mannheim

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Impressionismus opponierte und die ein ähnliches Programm, wie in Deutschland der Expressionismus verfolgte. Sie verband keine gemeinsame Schule, sondern nur die gleiche Heftigkeit und derselbe Eifer der Zerstörung. Der Kubismus, der den radikalen Flügel der „Fauves" bildete, bleibt ihm fremd. Friesz enthält sich jeglicher Theorie und Spekulation. Zwischen den sensiblen Bildern der Impressionisten und den intellektuellen kubistischen Konstruktionen eines Picasso und Braque hält er die Mitte. Bei Cezanne sucht er in diesen Wirren sein Heil; doch er folgt ihm nicht nach dem Wort, sondern nach dem Geist. Mit dem Fauvismus beginnt die Persönlichkeit des Künstlers sich zu verdichten, obwohl diese gewaltsame Malerei bei ihm nicht einer inneren Notwendigkeit entspricht, wie z. B. bei Vlaminck oder Derain. Bald löst sich das eigentliche Temperament des Künstlers von allen äußeren Einflüssen und seitdem beginnt eine innere Umwälzung, die ihn zu jenen wundervollen Schöpfungen seiner letzten Zeit führen. Seine unbezwingbare Kraft und seine Sinnlichkeit kommen immer wieder zum Durchbruch, verlieren sich aber nicht in Zügellosigkeit, sondern passen sich immer den Motiven an. Er verschmilzt immer mehr mit der Natur. Rhythmus und Gliederung sucht er in allen Motiven, die er in einer großen monumentalplastischen, doch einfach-menschlichen Gebärde wiedergibt. Sinn und Stimmung der Landschaft spricht auch aus den Figuren. Seine Menschen sind keine Staffage, sondern sind selbst ein Teil der Natur. Seine eigentliche Domäne sind die Marinen, See- und Hafenbilder. Später geht er nach Cassis und Toulon, entdeckt dort die südliche Sonne mit ihren hell leuchtenden Farben und beendet diese Reise in Portugal, wo er „Poussin gestaltet sah in der Natur".

Die große retrospektive Ausstellung von über 100 Werken, die einen Überblick über das Schaffen des Künstlers aus der Zeit von 1895 bis 1927 bot, war ein großes Wagnis. Große Kollektivausstellungen sind immer gefährlich, sei es, daß das Oeuvre sich in eine Folge von verschiedenen „Manieren" zergliedert, oder daß es im Gegenteil zu monoton erscheint. Doch Friesz hatte weder das eine noch das andere zu befürchten, denn trotz aller Vielspältigkeit der Darstellung bleibt sein Werk eine wirkliche Einheit, wie sie nur wenigen Künstlern gegeben ist. Wenn man seine Motive oder seine Manier betrachtet, ist man versucht, Friesz dem Klassizismus oder der Romantik einzugliedern. Aber diese Einordnung ist rein willkürlich. Das dramatische Element besteht nur in seiner Technik, welche mit der des Barock auffallende Ähnlichkeit hat. In Wirklichkeit aber bleibt Friesz Naturalist, d. h. mit der Natur verwachsen. Neben seinen großen Landschaften sind es Stilleben, Akte, einige Porträts oder Szenen des täglichen Lebens, die er behandelt. Stets bleiben seine Werke naturnahe und erdgebunden, atmen den frischen Duft einer gesunden Atmosphäre und sind getragen von einer hohen ethischen Gesinnung.

Dr. Fritz Neugass

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. MAYER-FASSOLD. JAGD UND LANDWIRTSCHAFT. STUCKRELIEF

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RELIGION UND LANDSCHAFT

Die Malerei ist seit dem Impressionismus wesentlich subjektiv-formalistisch. Der Gegenstand ist unwesentlich, die Formung alles. Rien ne vaut que par la forme du dire. Allmählich wendet sich die Kunst aber doch wieder der Formung der den Menschen treibenden geistigen Kräfte zu. Die Bibel kommt wieder zu Ehren, die alten Gestalten nehmen wieder Seelisches auf, das durch mehr als drei Generationen vorwiegend von der Landschaft verschlungen wurde. Es ist zu hoffen, daß jene Gestalten und Vorgänge nun wieder aus der heimischen Landschaft herauswachsen wie so oft im 15. Jahrhundert auf Bildern der Flucht, der Kreuzigung. Und wie oft ist bei Dürer der Bodensee, Nürnberg, das bayerisch-österreichische Gebirge zu finden! Hernach ist das wieder abgekommen. Eine Erneuerung dieses schönen Brauches durch wahrhaft religiös gestimmte Gemüter könnte viel Herzerfreuendes zeitigen. Um so furchtbarer ist freilich der Gedanke an einen Mißbrauch durch betriebsame Geister. Dr. Franz Ottmann

E. MAYER-FASSOLD. „TANZENDE.“ AUS EINER DECKENROTUNDE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF SCHINNERER ALS MALER

Der Graphiker Adolf Schinnerer ist heute bei Menschen, die künstlerische Einsicht haben, in seiner Bedeutung wohl voll anerkannt. Mit der Beurteilung des Malers Schinnerer steht es dagegen wesentlich anders. Zwar haben die öffentlichen Sammlungen in München und Freiburg schon früher Arbeiten von ihm erworben, und zu diesen Städten ist nun endlich auch Nürnberg getreten. Allein von einer allgemeineren Wertschätzung der Malerei Schinnerers kann damit noch nicht die Rede sein. Der Künstler erreichte im Herbst des vergangenen Jahres das Alter von 50 Jahren. Er steht auf der Höhe seines Schaffens, und es ist deshalb gewiß an der Zeit, ein Wort für Schinnerer den M a l e r zu sprechen.

Schinnerer erhielt seine erste Ausbildung als Maler auf der Karlsruher Akademie und hat da von 1899—1902 studiert. Er, der von Haus aus eine starke Phantasie mitbrachte und die lebendige Farbe wollte, kam in Karlsruhe vor die rechte Schmiede. Hier wirkten so ausgezeichnete Künstler wie Thoma, Kalckreuth und Schmid-Reutte, hier war ein feiner Sinn für das, was ein Bild an dichterischem Gehalt etwa haben kann und darf, vorhanden, und hier verstand man es auch, einem solchen Gehalt eine Form zu geben, die den Gesetzen guter Malerei gerecht wurde. Thoma wirkte im Sinne und im ganzen Umfang einer naturwüchsigen und zugleich geistig ausgeglichenen Künstlerpersönlichkeit auf Schinnerer. Kalckreuth verdankte er manches für die Behandlung des Kompositionellen und des Räumlichen. Und bei Schmid-Reutte lernte er, wie der menschliche Körper als organisches Gebilde

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF SCHINNERER. ABEND

ADOLF SCHINNERER. DER PROPHET

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF SCHINNERER. PFERD IM SCHNEE

einheitlich aufzufassen und dem Bildgefüge gesetzmäßig einzugliedern sei. — Späterhin, im Jahre 1907, ist der Künstler dann noch zu Trübner gegangen, um in der Behandlung der Farbe weiterzukommen. Bei Trübner mag er vor allem über ein Problem weiteren Aufschluß gesucht haben, was auf lange hinaus seinen ganzen künstlerischen Willen als Maler beschäftigte und bestimmte: wie die Ausdrucksmittel des Impressionismus einer vergeistigten Malerei dienstbar zu machen seien. Denn nach seiner Überzeugung hatte der Impressionismus der europäischen Malerei eine ganz neue Grundlage gegeben, eine Grundlage, um die jeder Maler, der mit seiner Zeit lebte und vorwärts wollte, sich zu kümmern hatte. Neben Trübner waren es die französischen Impressionisten, Van Gogh und auch Max Liebermann, die ihm in der gesuchten Wegrichtung wichtige Anregungen gaben.

So malte er denn manche Landschaft im hellsten Sonnenlicht und mit dem Bestreben, entschiedene Räumlichkeit und eine stark wirksame großzügige farbige Form darin zu verwirklichen. Schnell überwand er das Studienhafte seiner ersten Versuche. Die malerische Darstellung des menschlichen Körpers im Freien nahm ihn bald besonders lebhaft in Anspruch, und Beobachtungen und Studien in der Erlanger Flußbadeanstalt leisteten ihm dabei wichtige Dienste. Ein italienischer Aufenthalt, der ihm durch die Zuteilung des Villa Romana-Preises möglich wurde und in die Jahre 1909 auf 1910 fiel, beschloß seine Lehrjahre als Maler und wirkte wohltätig klärend auf seine Absichten.

Schon in Karlsruhe war es ihm nicht nur darum zu tun, Natur zu geben: was er malen wollte, war gestaltete Natur. Das beweist schon das übrigens farbig sehr köstliche ganz frühe Bildchen mit dem lesenden Mann auf der von schlanken Bäumen umgrüßten Terrasse, das aus dem Jahre

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

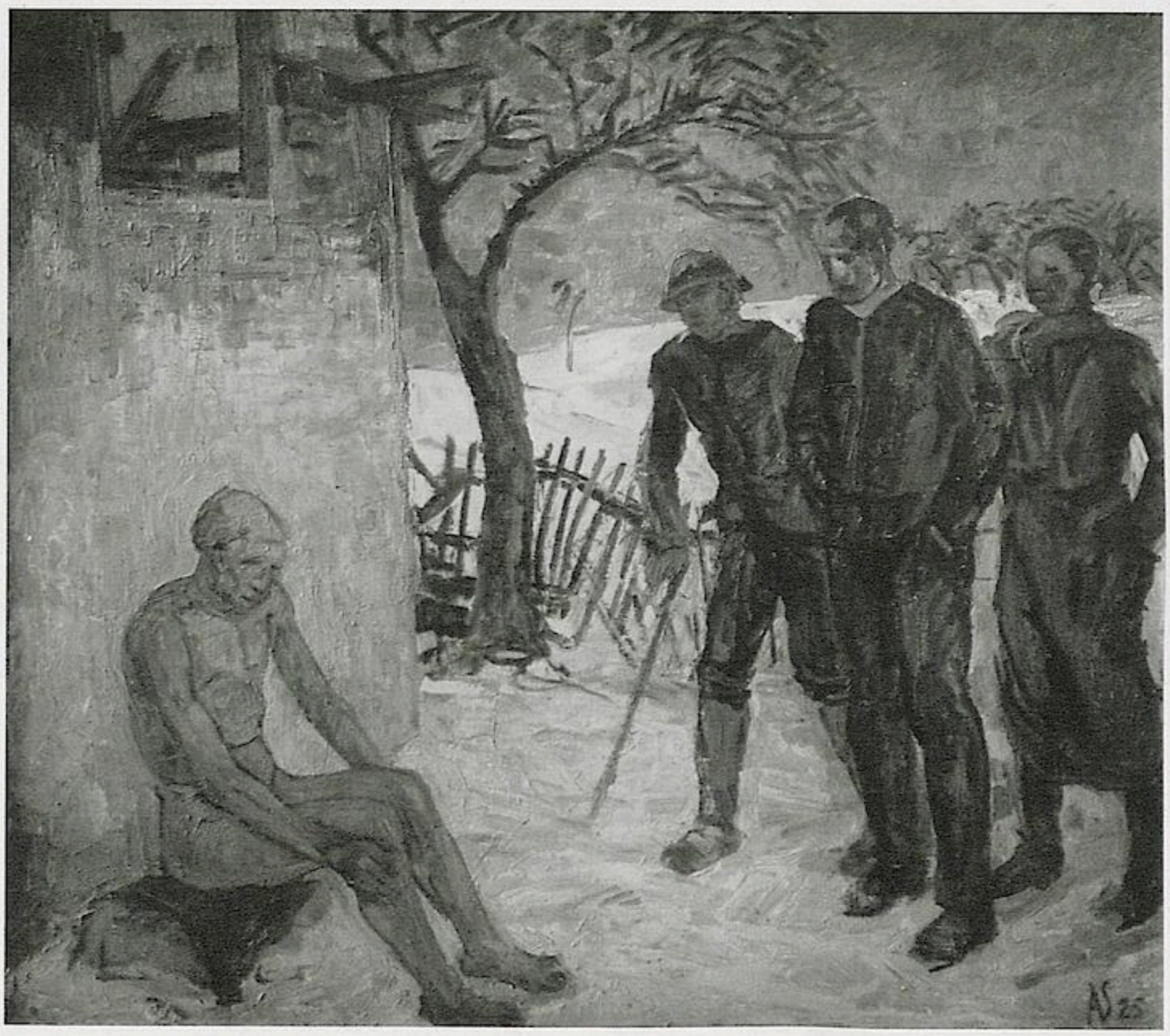
ADOLF SCHINNERER. MORGEN

1902 stammt. Noch mehr kommt sein ordnender und die große geschlossene Form suchender Wille zum Ausdruck in den schönen Gemälden „Hausarbeit“ und „Abschied“ (1911, Freiburger städtische Sammlung). Es ist sehr charakteristisch, wie einfach und deutlich auf jedem der beiden Bilder erzählt wird und wie eindrucksvoll jede Gebärde und Haltung spricht. Bis zu welcher selbstverständlich erscheinenden Faßlichkeit und Eindruckskraft aber der Künstler in der Folge vordringt, läßt sich aus dem 1926 vollendeten Bild „Der verlorene Sohn“ leicht ablesen. An der menschlich tiefen Wirkung solcher und vieler anderer Gemälde Schinnerers

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hat übrigens der seelische, man könnte mit gleichem Recht auch sagen: der geistige Inhalt einen bedeutsamen Anteil. Es ist keineswegs gleichgültig, was Schinnerer malt. Oft sucht er sich wissentlich oder unwillkürlich Stoffe, die einen bestimmten starken seelischen Gehalt haben und einen dementsprechenden Ausdruck verlangen. Und zwar Stoffe, die Träger von Begebnissen, Gefühlen, Ideen allgemein menschlichen Gehalts sind. So gestaltet er die im Menschendasein ewig wiederkehrende häusliche Tätigkeit, den Abschied, das Wiedersehen, die Wonne des Sommertages im labenden Wasser, das Ruhen im Schattenwald, den Schmerz des wie Hiob Verarmten und Verspotteten, die Einkehr des Bettlers, den Tod des Vereinsamten. Dabei geht er nach der Weise der Dichter häufig von persönlichen Augeneindrücken und geistigen oder seelischen Erlebnissen aus. Wenn er sein Landhaus bei sonniger Tageshelle im Schmuck der leuchtenden Blumen und des Obstgartens oder in der Sommernacht malt, so mischt sich in seine Schilderung die Liebe zu Haus und Garten und die Freude am naturnahen ländlichen Dasein. Wenn er einen Leser zum Thema eines Bildes macht, so ist in diesem Bilde außer seiner hohen malerischen Qualität auch die abgeklärte Stille und zarte Vergeistigung einer schönen Lese-Stunde und ihres Genusses. Eine unleugbare Erzählerfreude und der goldene Schimmer poetischer Auffassung und Läuterung werden in den Malereien unseres Künstlers immer wieder wirksam. Bei alledem bleibt er stets im Bereich rein malerischer Ausdrucksmittel. Er ist nicht ein malender Erzähler, sondern ein erzählender Maler.

Das wird aus der Bedeutung, die er in seinen Bildern der Farbe und ihrer zielbewußten Entwicklung und bildgemäßen Steigerung zumißt, unschwer deutlich. Anfangs steht er in der Farbe unter dem Einfluß der Karlsruher Landschafter. Bald schon aber werden die Grundlagen seiner heutigen farbigen Mittel in seinen Gemälden



ADOLF SCHINNERER. HIOB

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF SCHINNERER. ABSCHIED

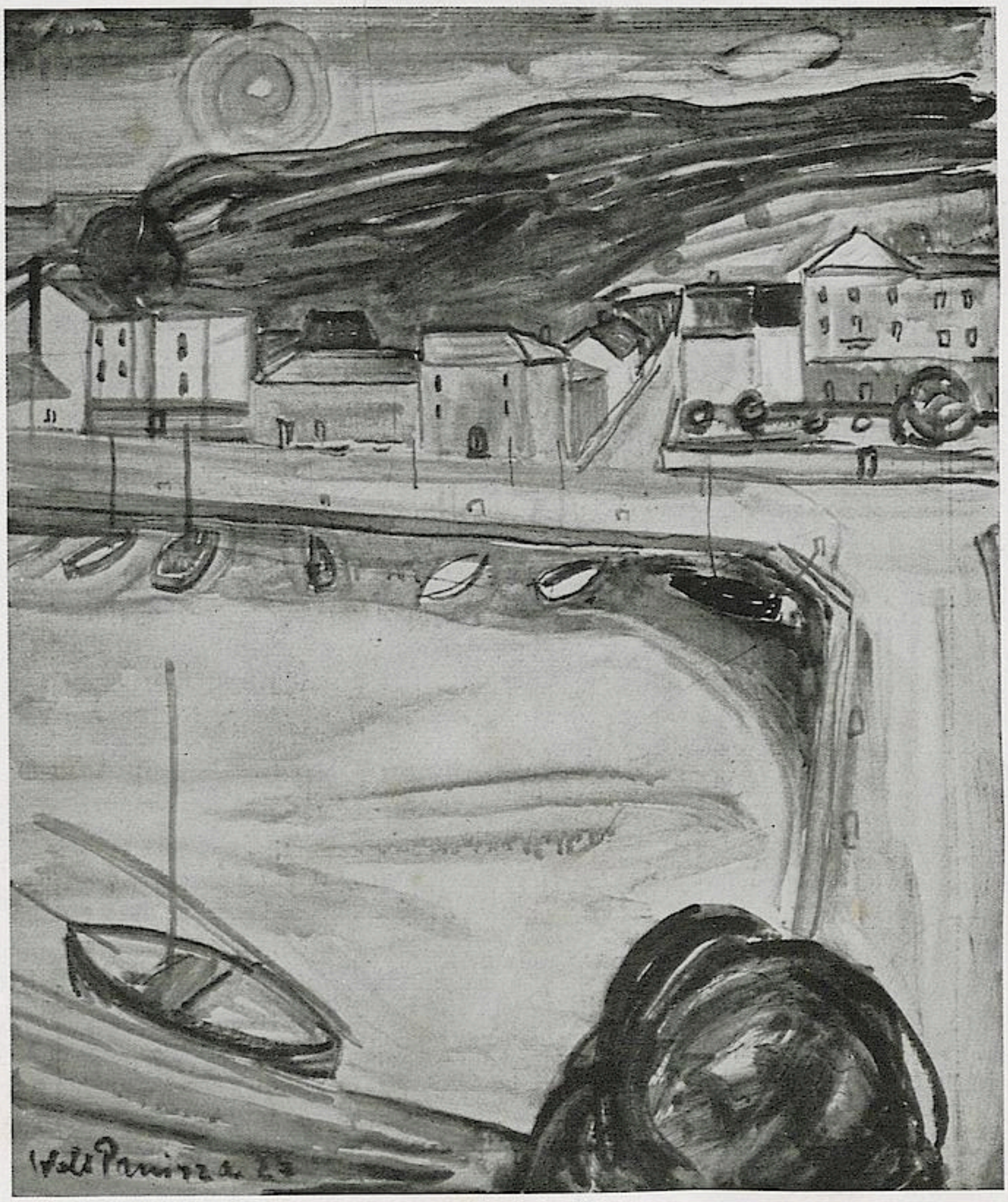
sichtbar. Er geht zu blanker impressionistischer Helle über und setzt starke lichte Farben, namentlich Ziegelrot, Ocker, Hellgrün und ein leuchtendes Hellblau unmittelbar nebeneinander. War erst viel von den Farben des Vorfrühlings und des Frühlings in seiner Malerei, so gelangt er, könnte man mit einem gewissen Recht sagen, nun zu einer Koloristik, die der Farbenwelt des Sommers etwa entspricht. Von da schreitet er dann aber wieder weiter und wird ganz souverän und frei in der Behandlung der Farbe. Seine Farbe erhebt sich über die der Natur zu tieferer Bedeutung. Schon in dem „Maler" (1913) erkennen wir den neuen Willen. Und dieser Wille bringt dann in Bildern wie „Die Überraschung" (1921), „Die Überfahrt", „Der Abend" (1924) und dem Frauenkopf mit der Korallenkette Leistungen hervor, die farbig meisterlich folgerichtig aufgebaut sind und einen außerordentlich reichen und goldenen Wohlklang haben. Hier überall ist auch voller Atem, Reichtum und Glanzschöne der Natur, aber in einem dionysisch erhöhten Sinn. Die Überraschung könnte man ebensogut das Entzücken in Licht und lebendem Gewässer, die Überfahrt das der Naturgewalt Überlassensein, den Abend die warme mütterliche Segnung durch den überreif gewordenen Sonnentag nennen: so hymnenähnlich und golden ist da die kräftig-lebendige Schöne der gesteigerten Farbe. — In der jüngsten Zeit scheint seine Palette abermals sich ändern zu wollen. Das Bild des „verlorenen Sohnes" (1926) wenigstens kann darauf deuten. Er wird einfacher in der Farbengebung und in gewisser Art kühler und herber, sammelt aber an einer koloristisch wichtigen Stelle Kraft und edelsteinartiges Feuer der Farbe zu besonderer Augenfreude.

Es gibt heute wenig Maler, die eine so reiche und in sich so folgerichtige Entwicklung in ihrem Schaffen aufweisen wie Schinnerer. Ihr unablässiges Wachstum spricht sich in seiner Stellung zur Natur, in der Wahl seiner Stoffe, in seiner Kompositionsweise, in seiner Farbe gleichmäßig aus. Dieser schöne, immer vollkommnere Sieg seiner hochgerichteten Bemühungen erhält aber noch einen besonderen Wert dadurch, daß der Künstler niemals daran denkt, ja, daß es ihm voll-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

kommen unmöglich ist, in den Motiven und der Farbengebung auf ein gewisses Spezialistentum sich festzulegen. Sein von Phantasie, Geist und echter Farbenfreude mächtig beflügeltes Ingenium hat die heilige schöpferische Unrast und Weite aller großangelegten Künstlernaturen. Er schreitet feurig von Stoff zu Stoff und von Problem zu Problem. Er malt Landschaften, Gartenbilder, Interieurs, Bildnisse, Figurenbilder, die der Gegenwart entnommen oder der Bibel und der Dichtung abgewonnen sind, und Gesichte, die dem inneren Erleben entwachsen. Einen vielgestaltigen Kosmos schon umfaßt der immer weiter ausschwingende, immer voller und sinnreicher erklingende Umkreis seines Schaffens. Mit jeder Aufgabe klärt sich Schinnerers Kunst neu und wächst in die Weite und in die Tiefe zugleich.

Heinrich Höhn



WOLF PANIZZA. ABEND IN ARBE

Ausstellung Deutscher Künstlerverband „Die Juryfreien" E.V., München